АЛЯКСЕЙ РАГУЛЯ

ПАФАС СТАНАЎЛЕННЯ

літаратурна-крытычныя артыкулы

АЛЯКСЕЙ
РАГУЛЯ

ПАФАС СТАНАЎЛЕННЯ

літаратурна-
крытычныя
артыкулы

МІНСК
«МАСТАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА»
1991

ББК 83.3Бел7
Р14

В книгу вошли статьи, посвященные анализу произведений Я. Купалы, Я. Коласа, М. Горецкого, К. Чорного, а также современных писателей — И. Мележа, В. Быкова, В. Козько, В. Гигевича, В. Рубанова и др. Автор останавливается на актуальных вопросах современной литературно-общественной жизни и уделяет особое внимание раскрытию закономерностей становления социалистического типа личности в литературе, проблеме традиции и новаторства.

Р $\frac{4603020102-047}{М 302(03)-91}$ 84—91

ISBN 5-340-00226-8

© А. У. Рагуля, 1991

© Афармленне. В. П. Масцераў, 1991

Містэрыя веку

Цесна звязаная з працэсамі гістарычнага адраджэння беларускага народа, паэзія Янкі Купалы вызначаецца характэрнай для рэвалюцыйнай эпохі асаблівасцю — маштабнасцю і дзейнасцю вобразнай думкі. Яна з'явілася як заканамерны вынік усяго папярэдняга літаратурна-грамадскага развіцця беларускага народа, стала фенаменальнай з'явай у рэвалюцыйным мастацтве XX ст. Пільная ўвага да надзённых патрэб народнага жыцця, глыбокая зацікаўленасць лёсам бацькаўшчыны зрабілі рашаючы ўплыў на фарміраванне эстэтычных крытэрыяў у творчасці таленавітых беларускіх пісьменнікаў, што выступілі ў літаратуры ў час рэвалюцыі 1905 года. Ужо ў канцы XIX ст. ў беларускай паэзіі сфарміравалася здольнасць ацэньваць рэчаіснасць па вялікім рахунку, бачыць у асобных фактах рэальнага быцця дзеянне глабальных прычын штодзённай драмы народнага жыцця. Творчыя пошукі былі скіраваны на павелічэнне ёмкасці вобразных структур. У сувязі з гэтым дакладны сацыяльна-бытавы малюнак, характэрны для рэалістычнага пісьма, у паэзіі Я. Купалы арганічна спалучаецца з умоўнымі і гратэскнымі вобразамі, якія ўласцівы фальклору і да якіх мастацкая літаратура звяртаецца асабліва ахвотна ў часы вялікіх грамадскіх рухаў. Імкнучыся надаць вобразам шырокае абагульненне, узмацніць іх мабілізуючае ўздзеянне, Янка Купала пайшоў па шляху

сінтэтычнага спалучэння вобразна-выяўленчых сродкаў, выпрацаваных у фальклоры і ў даступных яму літаратурах народаў Польшчы і Расіі.

Неабходна ўлічваць, што літаратурная сітуацыя ў пачатку XX ст. ва ўсім свеце была складаная, асабліва пасля паражэння рэвалюцыі, калі на паверхню выйшлі дэкадэнцкія плыні. Для дэкадэнцкай літаратуры пры ўсёй яе знешняй стракатасці характэрна адна асаблівасць — адказ ад гуманістычных ідэалаў, пагарда да народа («натоўпу»), культ звышчалавека.

Маладыя песняры новай Беларусі валодалі ў дастатковай меры калектыўнай мудрасцю народа і духоўным здароўем для таго, каб супрацьстаяць упадніцкім і індывідуалістычным настроям. У лісце да Л. М. Клейнбарта ад 21 верасня 1928 г. Янка Купала пісаў: «Які аўтар зрабіў тады на мяне большае ўражанне — цяжка сказаць. Але ўвогуле помню добра, што кніга, дзе гаварылася пра цяжкую долю беднага люду, заўсёды мяне захапляла. З гэтага, канечне, вынікае, што такія аўтары, як Кандратовіч, Канапніцкая, Ажэшка (польскія) і Някрасаў, Кальцоў (рускія), мяне больш за ўсё цікавілі» [1].

У тым жа лісце Я. Купала прызнае, што ён «аддаў даніну часу і захапіўся, што называецца, сімвалістамі — Андрэевым, Салагубам і інш., з польскіх — Пшыбышэўскім» (VII, 424). Сімволіка вабіла Купалу шырынёй мастацкага абагульнення, аднак у хуткім часе беларускі паэт пераконваецца, што сімвалісцкая літаратура пагардліва ставіцца да жыццёвых інтарэсаў звычайнага чалавека, што яна полая, пазбаўлена плоці, прадметнай, а значыць, і сапраўднай духоўнасці. Устойлівай засталася ў Купалы цікавасць да пісьменнікаў, якія раскрывалі

[1] Купала Я. Зб. тв.: У 7 т. Мн., 1972—1976. Т. 7. С. 422. (Далей у дужках рымскімі лічбамі будзе абазначаны том, а арабскімі — старонка гэтага выдання.)

складаныя супярэчнасці грамадскага ладу, паказвалі змаганне чалавека за справядлівыя адносіны паміж людзьмі. Байран, Шылер, Шэкспір, Сервантэс, Гамсун былі блізкімі Купалу заўсёды, бо ў іхніх творах ён знаходзіў сугучныя яму матывы барацьбы прыніжаных і пакрыўджаных за свае правы. «З рускіх павінен адзначыць М. Горкага,— падкрэсліваў Купала,— які зрабіў на мяне моцнае ўражанне» (VII, 424). У п'есах вялікага пралетарскага пісьменніка Купалу захапляла гуманістычная ідэя ўздымання чалавека, рэвалюцыйнага абнаўлення свету. Рашаючы ж уплыў на фарміраванне эстэтычных поглядаў Купалы належыць фальклору. Калі сям'я Луцэвічаў жыла ў Прудзішчах, будучы паэт там сустрэўся з парабкам Песляком. «Можаце сабе ўявіць,— успамінаў пазней Купала,— чалавек ходзіць за сахою, а следам за ім я, як варона, хаджу і слухаю». З такім жа таленавітым казачнікам Купала пазнаёміўся і ў Селішчы. Гэтых людзей працы Купала і называў сваімі першымі настаўнікамі і натхніцелямі ў паэтычнай творчасці.

У свой час Ф. Энгельс адзначыў істотныя змены, што адбываюцца ў фальклоры ў сувязі з развіццём сацыяльных адносін у грамадстве: «Фантастычныя вобразы, у якіх першапачаткова адлюстроўваліся толькі таямнічыя сілы прыроды, набываюць цяпер таксама і грамадскія атрыбуты і становяцца прадстаўнікамі гістарычных сіл» [1]. Гэты працэс характэрны для беларускага фальклору XIX — пачатку XX стст.

Народнаая казка абудзіла творчую фантазію Купалы. Дакладнасць і выразнасць класавых пазіцый, шырыня сацыяльна-філасофскіх абагульненняў, багацце тыпажу — гэтыя рысы народнай казкі сталі

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 329.

духоўным набыткам паэта з маленства. Яго індывідуальная творчасць была працягам дзейнасці творчага генія народа, асэнсаваннем дзейнасці гістарычных сіл у традыцыйных формах, што склаліся ў нацыянальнай культуры. Цікавасць Купалы да фальклору тлумачыцца яшчэ і тым, што фальклорная вобразнасць адкрывала перад ім шлях да шырокіх абагульненняў, экспрэсіі і завастрэння думкі. Купала бачыў, што дэкадэнцкая літаратура таксама імкнецца да глабальных абагульненняў, аднак паэт добра разумеў, што свабода буржуазнага мастацтва ад рэальнага змястоўнага напаўнення «вызваляе» яго і ад сэнсавага напаўнення. Паэт вельмі пільна ахоўваў скарбы народнай культуры ад розных трутняў, абвострана ўспрымаў усё, што датычыла чысціні і паслядоўнасці эстэтычнай праграмы.

Развіццё новай беларускай літаратуры наогул суправаджалася імкненнем вызваліцца ад уплываў фальсіфікаваных ідэалаў афіцыйнага мастацтва. «Энеіда навыварат» была свядомым размежаваннем з эстэтыкай класіцызму. У паэме «Тарас на Парнасе» выкрывалася эстэтыка «афіцыйнай народнасці», славянафільскае захапленне патрыярхальшчынай. Я. Купала адчуваў, што прадстаўнікі элітарнай культуры пойдуць на ўсё, каб абясцэніць народны ідэал і народнае мастацтва. У вершы «Песняру-беларусу» (1909) Купала папярэджваў творчую інтэлігенцыю:

О, не хадзі к другім за радай,—
У пушчы сонца не шукай!
Дабудзь з сваёй душы ўсе праўды,
Сваіх дум, сэрца запытай.
Хай сэрца сэрца не баіцца,
Душа з душою хай пяе;
На думках братніх, як на скрыпцы,
Ты песні выгалась свае! (II, 93)

Паэт ведаў, дзе яго ніва:

O! веру, веру, што загнаны
Мяне не здрадзіць мой народ,
Але ён цёмны й акаваны,
І бедны думак яго ўзлёт.
«Каму вас, песні?..» (I, 217)

Праўда, родная «старонка драмліва». На водгулле ў абяскроўленай бацькаўшчыне цяжка было спадзявацца, але Янка Купала ніколі не пагарджаў народам, не называў яго натоўпам ці чэрню. Напісаны ў 1912 г. верш «Прарок» па сваёй стылістыцы шмат у чым нагадвае рамантычныя творы на тэму паэта і паэзіі папярэдняй эпохі, аднак вобраз прарока тут пазбаўлены ўсялякай выключнасці. Нягледзячы на тое, што паміж ім і «загнаным» народам не адзін раз прададзенай зямлі пакуль што няма поўнага ўзаемаразумення, купалаўскі прарок не ўцякае ад натоўпу ў пустыню, як гэта было ў творах некаторых рамантыкаў пачатку XIX ст., — ён ідзе са сваім «аклічным словам» да людзей:

Назло крывавым перашкодам
Скідайце ёрмы, клічце сход,
І дайце знаць другім народам,
Які вы сільны йшчэ народ! (III, 128)

М. Багдановіч у аглядзе «Глыбы і слаі» (1911) меў усе падставы, каб сказаць пра маладую беларускую літаратуру з пачуццём «святой гордасці»: «Не на грашовых справах трымаецца яна і ніколі не пойдзе чысціць боты капіталу» [1].

Купалу тады ўжо належала рашаючая роля ў вызначэнні эстэтычнай праграмы маладой беларускай літаратуры. На ўсіх этапах сваёй творчасці паэт настойліва адмяжоўваўся ад культуры афіцыёзнай, элітарнай і бульварнай: «Я не для вас, паны, о не!..» Ён добра ведаў, што і «літаратары-звышчалавекі», і

---

[1] Багдановіч М. Зб. тв.: У 2 т. Мн., 1968. Т. 2. С. 103.

бульварныя пісакі «вяжуць, бы ў прыгоне, жывому духу ланцугі», гандлююць ідэаламі свабоды:

Не веру ідалам паганым,
Што выразаюць разбяры,
Бажкам не веру маляваным,
Што мажуць фарбай маляры.
Не веру купленым пракам,
Што з казальніц за грошы лгуць
І сочаць прагавітым вокам,
Скуль больш чырвонцаў ім нясуць.

«Мая вера» (III, 311)

Словы, сказаныя паэтам у санеце «На суд» (1915), характарызуюць не толькі пазіцыю Купалы, але і пафас усіх лепшых здабыткаў беларускай літаратуры:

Мінаў я вашу фарысейскую сям'ю,
Мяне не збэсціў вашым ідалам паклон,
Калі ж з грудзей і вылятаў праклянцца стогн,
То кляў я сам сябе і мук сваіх змяю. (III, 284)

Пафас вызвалення асобы і народа з ланцугоў духоўнага рабства — сацыяльнага і нацыянальнага ўціску — галоўная рыса эстэтычнага і грамадзянскага ідэала, што складваўся ў беларускай літаратуры ў перадкастрычніцкі час. Купала паэтызаваў маладую, вольную Беларусь, новае пакаленне інтэлігенцыі, якая «згібацца ўжо не будзе і не будзе піць з недапітых чаш». Ён адстойваў права на вышэйшую ступень духоўнага росквіту не для абраннікаў, а для ўсяго народа, творчыя магчымасці якога па-новаму раскрываліся ва ўмовах рэвалюцыйнай сітуацыі. Думка гусляра ў паэме «Курган» «сонцу, зорам, арлам толькі роўна»; але быць нароўні з сонцам, падкрэслівае паэт,— гэта прызванне чалавека наогул:

Смела йдзе у сонцы,
Ўся сама — як сонца,
Гэта жнейка наша
У нашаей старонцы.

«Жняя», 1911 (III, 46)

Паэт чула ўлаўліваў і выказваў лепшыя імкненні часу. Нават у хвіліны роспачы ён чуў у сабе жаданні, якія заўсёды ядналі яго з народам:

Самое сонца ўзяць у рукі
І, як з паходняй, з ім ісці,
Святлом ніштожыць нашы мукі,
Увесь плач роднае зямлі.
Ўзнімаць патоптаныя душы,
Людскім званнем акрыляць,
К жыццю падняць з магільнай сушы
Усіх, што толькі яшчэ спяць.

«Прыстаў я жыць...», 1912 (III, 86)

Культ прыроды і сонца — характэрная рыса беларускай паэзіі ў пачатку XX ст. У многіх пралетарскіх паэтаў можна знайсці шмат агульнага з паэзіяй Я. Купалы. Блізкімі з'яўляюцца не толькі матывы, але і вобразна-выяўленчыя сродкі. Так, напрыклад, у вершы «Роздум», напісаным у 1934 г. класікам венгерскай і сусветнай літаратуры Атылам Йожэфам, ёсць радкі, блізкія да купалаўскіх:

Теперь я вижу в мглистом сне —
железный мир и есть порядок,
снаружи ночь, но невидимкой
сияет солнце здесь, во мне [1].

(Пераклад С. Кірсанава)

У «Вершы Ігнотусу аб стане сацыялізму» (1934) Атыла Йожэф так выразіў свае лірычныя адносіны да свету:

Открытыми глазами ощущаю
с отчетливостью необыкновенной,
что я себя телесно продолжаю
во внешнем мире, не в листве
и не в траве,
а целиком во всей вселенной [2].

(Пераклад Л. Мартынава)

---

[1] Аттила Йожеф. Стихи. М., 1980. С. 206.
[2] Тамсама. С. 202.

Смела ўзіраючыся ў жыццё, рэвалюцыйная паэзія ўбачыла ўсе яго закляцці ў святле промняў узыходзячага сонца, у святле жыццятворных ідэй новай эпохі. Яна па-новаму акрэсліла становішча чалавека ў сусвеце і яго ўзаемадзеянне з рэчаіснасцю, па-новаму раскрыла магчымасці асобы.

Рамантычны стыль, характэрны творчасці Купалы, як і звязаная з ім цяга да планетарнай ці касмічнай вобразнасці,— гэта не знешняя аздоба. У творчасці таленавітага мастака, якога цікавіць не стылізацыя, а сутнасць быцця і чалавека, рамантычны стыль з'яўляецца сродкам выражэння ўзрастаючых магчымасцей асобы, новых маштабаў ацэнкі жыцця. Без планетарнай вобразнасці нельга ўявіць не толькі чарадзейныя казкі, але і лірыку Я. Купалы, М. Багдановіча, казкі Я. Коласа і У. Дубоўкі, творчасць нашых сучасных паэтаў — М. Танка, А. Куляшова, П. Панчанкі, у якіх магчымасці чалавечага духу вымяраюцца яго суразмернасцю з сонцам, бліскавіцай, зямлёй, акіянам, эпохай. Наблізіўшы да духоўнага жыцця звычайнага чалавека касмічныя маштабы, сучасная паэзія па свайму характару стала больш медытатыўнай, аналітычнай. Філасофская лірыка імкнецца перш за ўсё сцвердзіць, калі выкарыстаць філасофскую тэрміналогію, татальнасць магчымасцей прыроды, увасобленую ў духоўнай і прадметнай дзейнасці чалавека. Наша лірычная і паэтычная проза 20-х гадоў невыпадкова адкрыла для сябе якасна новы прынцып адлюстравання чалавека, выказаны К. Чорным навукова дакладнай формулай: «Чалавек — гэта цэлы свет». Узняцца да такога ўзроўню эстэтычнай ацэнкі яна змагла таму, што абапіралася на маштабныя дасягненні рамантычных вобразаў у паэзіі Я. Купалы.

Рэальнасць новай духоўнай якасці была пацверджана перш за ўсё непрыняццем меркантыльнай бур-

жуазнай рэчаіснасці, якая адабрала ў народа поле гістарычнай дзейнасці, паставіла асобу працоўнага чалавека ў рабскую залежнасць ад пануючай эліты, што бескантрольна распараджаецца ўсім нацыянальным багаццем. Але адной гатоўнасці да бунту супраць несправядлівасці было яшчэ мала. Патрэбна яшчэ ўменне «самое сонца ўзяць у рукі», уменне ісці «ў сонцы з сонцам залатым паходам». Інакш кажучы, Купалу цікавіў чалавек, які можа стварыць надзейныя сацыяльныя гарантыі гарманічнага жыцця. Купала, як і Колас, добра ведаў, што жаданне гэтай гармоніі, бадай, ці не самае моцнае ў душы гаротнага беларускага селяніна. Але яго цікавіла таксама праблема рэальнага ўвасаблення ідэала на сваёй зямлі, здольнасць народа адваяваць і зберагчы права «людзьмі звацца». Паэт быў не толькі ўзнёслым рамантыкам, але і суровым аналітыкам, які не баяўся сказаць народу ўсю праўду ў вочы, паказаць мужыцкай нацыі яе сілу і слабасць. Гераічная працавітасць і палітычная інертнасць з прычыны векавой летаргіі нацыянальнага жыцця — у такіх абрысах паўстае нацыянальны характар беларуса ў пераважнай большасці твораў народнага паэта.

Купала, аднак, не быў фаталістам, ён быў сынам свайго часу, калі народ ішоў на барацьбу з усведамленнем сваіх гістарычных мэт. Крытык Р. Бярозкін адзначыў, што Купала ўзнімаўся «разам з народам і мысліў у формах калектыўнай народнай свядомасці» [1]. Паэт добра ведаў, наколькі драматычным і супярэчлівым быў працэс палітычнага абуджэння народа і асобы. Ён не мог ужо задаволіцца патэтычным сцверджаннем права народа на гістарычную творчасць ці горкім іранічным папрокам.

У формах лірыкі XIX ст., зместам якой былі суб'-

---

[1] Бярозкін Р. Свет Купалы. Мн., 1965. С. 44.

ектыўныя настроі, Купалу было ўжо цесна. Яшчэ менш маглі яго задаволіць вытанчаныя да невыразнасці формы дэкадэнцкай лірыкі, у якой энергію духу раз'ядала іржа індывідуалізму. Яму была больш блізкай фальклорная лірыка, у якой не толькі раскрываецца настраёвасць, але развіваюцца падзеі. Зместам лірыкі Я. Купалы становіцца драматызм узаемадзеяння асобы з рэчаіснасцю, яе барацьба за сваё самасцвярджэнне, за ўдасканаленне жыцця наогул. Гэта збліжае паэзію Я. Купалы з наватарскай паэзіяй Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Твардоўскага, М. Ісакоўскага, Гарсія Лоркі, М. Танка, А. Куляшова, Пабла Нэруды, Назыма Хікмета, якія лірычнаму перажыванню надалі эпічны характар, звязаўшы яго сюжэтна ці асацыятыўна з прадметным светам.

Падзейная і эмацыянальная насычанасць лірычных форм у творчасці Я. Купалы надае ім унутраную мабільнасць. Заключаны ў іх змест мае схільнасць да самаруху праз пераадоленне ўнутраных супярэчнасцей. У творчасці Я. Купалы, такім чынам, перавагу атрымала тэндэнцыя да драматызацыі падзей. Кожны яго верш ці паэма — гэта часцей за ўсё глыбока перажытая драма ці трагедыя, якая заклікае да неадкладнага дзеяння. У паэмах 1905—1908 («Зімою», «Нікому», «Калека», «Адплата кахання», «У піліпаўку», «За што?») лірычны герой альбо аўтар — асоба непасрэдная, ён заўсёды адкрыта выказвае сваю сімпатыю ахвярам сацыяльнай несправядлівасці. З нарастаннем драматычнага элементу герой ператвараецца ў свядомага змагара за сваю чалавечую годнасць, за справу грамады. У гэтым можна бачыць адлюстраванне росту грамадска-палітычнай свядомасці народа. Купала малюе такога героя эпічнымі фарбамі. Асабліва яркімі атрымаліся вобразы паэм «Курган» (1910) і «Бандароўна» (1913).

Выкарыстанне фальклорна-гістарычнага матэрыялу, узлёт творчай фантазіі сталі неабходнай умовай маштабнай тыпізацыі і маштабных абагульненняў у паэмах. Я. Купала свядома стараўся ажывіць гістарычную памяць змагароў за народную справу і тым самым узмацніць пачуццё нацыянальнай гордасці ў беларуса, далучыць сучаснікаў да слаўных гераічных традыцый. Купала таксама ставіў і асветніцкія мэты. Ён вучыў народ распазнаваць старое зло ў новым абліччы. Паэма «Курган» гаварыла сучаснікам, што сярэднявечча на Беларусі яшчэ сябе не зжыло, што новыя князі па сутнасці нічым не адрозніваюцца ад ранейшых, якія спакушалі песняроў дукатамі, пацяшалі пятлёй, але найбольшае іхняе жаданне — закапаць жыўцом у зямлю народную думку наогул разам з яе выразнікамі — народнымі мастакамі, вытруціць у народзе імкненне да волі і памяць аб сваіх верных сынах. Янка Купала глыбока разумеў усю складанасць палітычнай сітуацыі ў перадрэвалюцыйны час. Ён добра ведаў, што не ўсе «заломы» і «закляцці» можна пераадолець адным рэвалюцыйным ударам раз і назаўсёды. Героі яго паэм засталіся нязломнымі духоўна, хоць і загінулі фізічна. У такіх сюжэтных рашэннях выразна бачыцца гістарычна абумоўленая сістэма поглядаў паэта на рэчаіснасць, канцэпцыя гераічнага, якая знайшла далейшую распрацоўку ў прозе нашых дзён, у аповесцях В. Быкава ў прыватнасці.

Купалу ж, аднак, цікавіла не толькі духоўная нязломнасць народа, але і яго ўменне выігрываць класавыя бітвы. У паэме «Магіла льва» (1913), абапіраючыся на «весці», якія «нам продкаў кемкасць захавала», аўтар падкрэсліваў думку, што адной толькі сілы ў барацьбе за праўду мала. Прыгожай і знаходлівай была Наталька з гэтай паэмы, але яна не стала любімай гераіняй народа, такой, як Бандароў-

на. Магутны і смелы быў Машэка, але ён пакінуў пасля сябе страшную славу — зусім не такую, як гусляр: «Машэкі імем сталі маткі пужаць, калыпучы, дзяцей...» «Продкаў кемкасць», падкрэсліваў Я. Купала, недарма нам захавала падобныя вобразы: у іх — адказ на пытанні сучаснасці. Вобраз Машэкі ў народнай легендзе і паэме Купалы пададзены без рэтушы. Паэта хвалюе пытанне:

Чаму ён так змяніўся з часам,
Што да разбойства давяло,
І да крыві людской стаў ласым,
Сваё пакінуўшы сяло?

Ці дома хлеба меў замала,
Ці крыўду вызнаў ад каго,
Ці мо' прастору не ставала,
І ў пушчы стаў шукаць яго? (V, 98)

Такім ён стаў, гаворыць «вестка», праз дзяўчыну. Гэты погляд падзяляе і Купала: «Машэка згінуў праз яе». Больш дакладна — праз яе здраду. Аднак і гэты адказ Купалу-аналітыка не задавальняе. Ён шукае прычыны краху чалавека не толькі ў знешніх абставінах, але і ў ім самім.

Сюжэт, пакладзены ў аснову паэмы, крыху пазней, у 20-я гады, будзе даследавацца ў псіхалагічнай прозе Чорнага («Па дарозе», «Лявон Бушмар», «Хвоі гавораць», «Зямля»), Зарэцкага («Голы звер», «Бель»). Неаднаразова да яго будзе звяртацца і Куляшоў («У зялёнай дуброве»). Характэрна, што ў творах савецкага часу вырашэнне любоўнага канфлікту пазбаўлена трагічнай безвыходнасці. Купалу ж цікавілі прычыны, якія скоўваюць асобу ў час выпрабаванняў. Прыход Наталькі ў баярскія пакоі быў здрадай не толькі Машэку, але і ўсёй вясковай грамадзе. Ды толькі Машэка да грамадзянскага разумення здрады сваёй каханай не ўзняўся. Дужы і доб-

ры, ён, «як бы ягнём, патульны быў» — сацыяльна блізарукім і нават неперабарлівым, як і яго абранніца. Новае збліжэнне Машэкі і Натанькі пасля забойства баярына зноў было стыхійным, прасвятленне так і не прыйшло ні да яго, ні да яе. Уся сіла Машэкі пайшла фальшывай дарогай — дарогай помсты:

Што ёсць на свеце горш ад помсты,
Што знойдзеш ад яе страшней,
Каго не згоніць з сцежкі простай,
Не ўкіне ў цьму, за ноч цямней?

Душу і думы атумане,
Ачэпіць зводным павуццём,
І распасцяжыць уладанне
Над целам, над усім жыццём.

Засела так яна ў Машэкі,
І суладаць з ёю не мог,
Крыві б пусціў, здаецца, рэкі,
І ў іх бы з крыўдай сваёй лёг.

Крывёй ці віннай, ці нявіннай
Насмерць упіўся бы з душой,
Другіх губіў бы і сам гінуў,
Абы цярпеў чужы і свой. (V, 108)

Не на дабро пайшла сіла Машэкі, змарнавалася і хараство Наталькі. А была ж яна, як і Машэка, «дзіцё сяла і грамады»! Аб'ектыўна паэма «Магіла льва» папярэджвала аб пагрозе валюнтарызму і анархізму напярэдадні Кастрычніка.

Зварот Купалы да фальклору не страціў актуальнага значэння і сёння: Купала ў паэме не толькі ўзнаўляе багацце тыпаў, але і раскрывае «кемкасць продкаў» — іх філасофію, якая асуджае індывідуалістычныя інстынкты, ірацыяналізм. Усёй сваёй творчасцю Я. Купала сцвярджаў думку аб тым, што беларускі народ мае вострую патрэбу ў духоўных і палітычных правадырах, адданых свайму народу і

бацькаўшчыне. Праблема нацыянальнага лідэра ўзнята Я. Купалам на ўзровень праграмнага эстэтычнага патрабавання. З пачуццём болю і роспачы паэт гаварыў у вершы «Я не паэта...», што ў свеце не ведаюць беларускага песняра, якога б лічылі прадстаўніком нацыянальнай літаратуры.

А ў вершы «Прарок» таксама з пачуццём крыўды і болю паэт пытаў:

Дзе вашы песні жыватворны?
Дзе ў вас прарокі й дудары,
Што над пагібельнасцяй чорнай
Віталі б полымем зары? (III, 127)

Калі Купала заглядваў у недалёкае мінулае, там ён часцей за ўсё бачыў гандляроў, што прадавалі інтарэсы народа, нацыі, але ён разумеў, што рэвалюцыйная актыўнасць мас з'яўляецца выдатнай палітычнай школай, што лідэры прыйдуць з «глыбінь жыватворных народнага духу» («Жыве між нас геній», Якуб Колас). Гуманістычны пафас лірыкі Я. Купалы — гэта пафас абуджэння народнай свядомасці. Драматызм духоўнага станаўлення народа і асобы ў рэвалюцыйную эпоху, маштабнасць гэтага працэсу вымагала ад паэта спецыфічных маштабных форм, у якіх бы можна было спалучыць патэтыку і драматызм, паказаць узлёт і падзенне, духоўныя набыткі і страты.

З усіх жанраў беларускай драматургіі пачатку XX ст. найбольш высокага развіцця дасягнула сатырычная камедыя. Яна плённа трансфармавала і напоўніла вялікім сацыяльным зместам традыцыйныя формы вадэвіля і фарса. У камедыі Я. Купалы «Паўлінка» (1912) удала выкарыстаны і пададзены ў новым асвятленні традыцыйныя тыпы. Засцянковыя шляхцюкі Крыніцкі і Пустарэвіч сваім кансерватыз-

мам нагадваюць Альпенскага і Цюхай-Ліпскага з «Пінскай шляхты» В. Дуніна-Марцінкевіча. Становішча закаханых Якіма і Паўлінкі падобна на тое, у якім былі Грышка і Марыся. Вобраз Адольфа Быкоўскага з'яўляецца лагічным завяршэннем сатырычнага тыпа «элеганта» з батлеечных інтэрмедый. Заляцанне Быкоўскага да Паўлінкі, смешныя прыгоды Пустарэвічаў таксама пададзены ў вадэвільным ключы. І разам з тым Я. Купала раскрывае прынцыпова новыя матывы ў паводзінах персанажаў, вылучае новыя крытэрыі іх ацэнкі. Вобраз Якіма Сарокі — не толькі традыцыйны вобраз закаханага. Ён з'яўляецца носьбітам новых ідэй. На працягу ўсёй п'есы напружаным духоўным жыццём жыве Паўлінка. Яна ўся — парыў да новага жыцця, і стрымаць яе імкненні, няхай сабе яшчэ не зусім акрэсленыя, ужо не змогуць ні шляхецкія забабоны, ні бацькава воля. Такім чынам, у «Паўлінцы» намецілася тэндэнцыя перарастання камедыі ў драму. Такая эвалюцыя жанру абумоўлена развіццём грамадскага руху. Дыферэнцыяцыя і палярызацыя сацыяльных сіл ставіла драматурга перад неабходнасцю выразна акрэсліць спецыфіку драматургічных жанраў. Купала бліскуча выкарыстаў форму вадэвіля там, дзе трэба было выкрыць шляхецкую фанабэрыю Быкоўскага, паказаць перамогу здаровага народнага пачатку ў пытаннях культуры. Жыццятворны дух «мужыцкай» песні і танца, нібы віхор, падхоплівае і Адольфа Быкоўскага, нават і ён адчуў сябе намнога вальней, сышоўшы з хадуляў шляхецкай фанабэры. Не ўсе духоўныя магчымасці страчаны і ў Быкоўскага, хоць ён, вядома, у сваіх імкненнях не стане ўпоравень з Якімам ці Паўлінкай. Крыніцкі з Пустарэвічам таксама да свайго шляхецтва ставяцца скептычна. Пустарэвіч не толькі не салідарызуецца з Быкоўскім, але яшчэ і кідае ў яго бок з'едлівыя рэп-

лікі. Пустарэвічу яўна цесна ў рамках шляхецкай выкшталцонасці.

Камедыя «Паўлінка», такім чынам, заснавана на якасна новым для беларускай драматургіі канфлікце: тут няма двух варожых шляхецкіх родаў. В. Дунін-Марцінкевіч ужо скептычна ставіўся да прэтэнзій сваіх герояў на шляхецтва. Ён падкрэсліваў, што абсурд грамадскага ладу трымаецца на абсурдзе «дэкрэта» — усюдыіснага «закона», як скажа ў хуткім часе больш выразна Ф. Багушэвіч. Я. Купала меў справу з героем, які не хацеў улагоджваць «закон» і не меў намеру ўцякаць ад яго ў замагільны свет. Я. Купалу цікавіў мужык, які ішоў на штурм бесчалавечных устояў. Захапляючыся ўздымам «агромністай такой грамады», што заявіла на ўвесь голас аб сваім праве «людзьмі звацца», ён разам з тым добра разумеў, што народная маса яшчэ не пераадолела да канца палітычную блізарукасць. Як пісьменнік, ён бачыў сваю задачу ў выхаванні патрэбы ў вялікім, вартым чалавека, ідэале. З гэтай мэтай у п'есах, як і ў паэмах, Купала спыняў увагу на сумных і трагічных выніках, да якіх прыводзіць духоўная неразвітасць, палітычная слепата. Сцяпан Крыніцкі любіць і шкадуе сваю дачку Паўлінку, але Паўлінка бачыць сваё шчасце не ў заможнай гаспадарцы, а ў чалавечай шчырасці, узаемнай любві і павазе. Больш за ўсё яе ўразіла ў абліччы Якіма яго патрыятычнае пачуццё, незразумелая яшчэ ёй любоў да сваіх людзей, бо «і любіць жа ён гэтых людзей зусім неяк не так, як мы іх любім. Гэта ж трэба ведаць, столькі мой тата на яго ўсякай дарэмшчыны нагаварыў і ачарніў, а ён хоць бы што» (VI, 200). Якіма хвалюе не помслівае пачуццё, а раз'яднанасць людзей, іх грамадзянская індыферэнтнасць: «У нас, кажа, усё ідзе не так, як трэба. Людзі, кажа, у нас, як звяры: адзін на другога кідаюцца, адзін другога цкуюць, пад'юджваюць,

ненавідзяць адзін другога. Змалку дзён, кажа, прывыкаюць у ненавісці жыць, змалку дзён іх да гэтага вучаць і дома, і за домам. Сляпыя, кажа, усе сляпыя. Адзін над другім не маюць ніякай літасці, хоць усіх душаць зверху ўсялякія пошасці ды злыдні» (VI, 200).

Купала, як і яго герой Якім Сарока, безумоўна, ніколі не стаяў на пазіцыях хрысціянскага ўсёдаравання. У камедыі «Паўлінка» заклік да яднання спалучаецца з адлюстраваннем размежавання сіл. Слепата прыводзіць Сцяпана Крыніцкага да таго, што, хочучы шчасця сваёй дачцэ, ён становіцца яе ворагам. «Бацька родны,— скардзіцца Паўлінка не вельмі кемлівай, але чулай да чужога гора Агаце,— хоча мяне адарваць ад таго, хто мне цяпер мілей ад усяго чыста — жыцця, хаты роднай, цэлага свету. І чаму ж я такая няшчасная?» (VI, 201).

Трэба адзначыць, што Крыніцкі наогул няўстойлівы ў сваіх сімпатыях і пачуццях. У яго хутка мяняецца ласка на гнеў. Спачатку ён быў вельмі шчырым да Якіма Сарокі, а потым стаў люта ненавідзець «гэтага недавярка, гэтага... гэтага забастоўшчыка!». Гэтак жа рэзка ў канцы апошняга акта мяняюцца яго адносіны і да Быкоўскага. «Вон! Вон!» — крычыць Крыніцкі, не разбіраючыся ў тым, мог ці не мог Быкоўскі звесці Паўлінку. Нечаканым для ўсіх, для Паўлінкі быў бацькаў данос на Якіма. Трэба сказаць, такі здрадлівы ўчынак Крыніцкага хоць і магчымы, але ў творы ён недастаткова матываваны псіхалагічна і нават разыходзіцца з папярэдняй трактоўкай персанажа. У хаце Крыніцкіх вырасла дачка з пачуццём уласнай годнасці, разумная і незалежная. Наогул, драматычная развязка ў фінале менш адпавядае мастацкай логіцы камедыі і больш гаворыць пра напрамак новых пошукаў драматурга.

Вадэвіль «Прымакі» (1913) як бы ўзаконіў і за-

мацаваў за сабою межы тэматыкі і праблематыкі не толькі ў творчасці Купалы, але і наогул ва ўсёй беларускай драматургіі. Тут зноў заблытаныя адносіны паміж бацькамі, маладая прага жыць у іхніх дзяцей Мацейкі і Кацярынкі, але ўсе заблытаныя праблемы, у тым ліку і сутычка з «законам» — ураднікам, вырашаюцца на ўзроўні бытавога жарту. Праўда, у вадэвілі «Прымакі» выразна адчуваецца арыгінальнасць думкі Купалы: прычыны недарэчнага становішча персанажаў — усё тая ж слепата. Пасля п'янкі Максім Кутас і Трахім Сініца не памятаюць, як памяняліся сем'ямі, а іхнія жонкі толькі назаўтра разабраліся, што ў хаце замест гаспадара начаваў сусед. У падтэксце сцэнічнага жарту Купалы — горкая іронія над абыякавасцю беларуса да самога сябе. Драматызм духоўнага ўздымання асобы і народа, глыбока перажыты Купалам, дазволіў яму стварыць новыя для беларускай літаратуры формы. Драматычная паэма, містэрыя, філасофская драма аказаліся найбольш адпаведнымі формамі для паказу складаных духоўных працэсаў. Купалаўскія драматычныя паэмы «Адвечная песня» (1908), «Сон на кургане» (1910), «На папасе» (1910) і «Урывак з драматычнай паэмы» накіраваны супраць філасофскага песімізму, уласцівага многім пісьменнікам-мадэрністам.

Драматычная паэма Я. Купалы «Адвечная песня» неаднаразова параўноўвалася літаратуразнаўцамі з п'есай пісьменніка-сімваліста Л. Андрэева «Жыццё чалавека». А. М. Горкі ў лісце да рускага драматурга так ацаніў яго п'есу: «У жыцці твайго чалавека амаль няма чалавечага жыцця, а тое, што ёсць,— занадта ўмоўнае, не рэальнае. Чалавек таму атрымаўся вельмі нязначным — ніжэйшым і слабейшым, чым ён ёсць у сапраўднасці, менш цікавым...

Наогул, ты занадта агаліў свайго чалавека, адда-

ліўшы яго ад рэчаіснасці, і гэтым пазбавіў яго трагізму, цела, крыві» [1].

У гэтым лісце М. Горкі звярнуў увагу на характэрную рысу мадэрнісцкай літаратуры, якая гаворыць аб трагедыі жыцця без трагічнага пафасу і, такім чынам, не можа аказаць мабілізуючага ўздзеяння на грамадскую думку.

Зусім іншую ацэнку М. Горкі даў паэме Я. Купалы «Адвечная песня». У пісьме да А. С. Чарамнова (1910) ён адзначыў: «У Купалы ёсць невялікая паэмка «Адвечная песня» — вось бы перакласці яе на велікарускую мову!» [2]

Купалу таксама была вядома паэма польскага сімваліста С. Пшыбышэўскага «Адвечная казка». Імкнучыся да шырокіх абагульненняў, Пшыбышэўскі ўсю віну за адвечнае зло ўскладваў не на эксплуататараў, а на працоўную масу. «Народ,— адзначае У. Казбярук,— паказаны ў творы як змрочная стыхійная сіла, здольная толькі разбураць. Яму недаступна ўспрыняцце святла чыстых, высакародных думак» [3].

Янка Купала не мог заставацца раўнадушным да твораў, якія абыходзяць увагай драму народнага жыцця ці ганьбяць працоўнага чалавека. Яго «Адвечная песня» ўзнікла як своеасаблівая водпаведзь плебейскага песняра, які выказваў сваё, мужыцкае разуменне адвечнага зла. У сувязі з гэтым усе выяўленча-экспрэсіўныя сродкі маюць у яго паэме зусім іншае прызначэнне, чым у мадэрністаў. Сімволіка Л. Андрэева, С. Пшыбышэўскага адцягвае ўвагу чытача ад канкрэтнага сацыяльнага зла. У Я. Купалы — наадварот: адвечнае зло матэрыялізавана ў канкрэтных малюнках штодзённага сялянскага быцця, сім-

---

[1] Литературное наследие. Т. 72: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М., 1965. С. 278.

[2] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 144.

[3] Казбярук У. Ступені росту. Мн., 1974. С. 147.

воліка-экспрэсіўная маштабнасць якіх мае на мэце мабілізацыю духоўнай актыўнасці асобы. Аўтар «Адвечнай песні» імкнецца падкрэсліць думку, што грамадскае зло ляжыць у самой прыродзе капіталістычнага ладу, дзе чалавека працы не парадуе ні вясна, ні лета, ні восень, ні зіма, ні касьба, ні жніво. Яго спадарожнікамі на ўсім кругу жыцця з'яўляюцца бяда, голад і холад.

Я. Купала знаходзіць багатыя духоўныя рэсурсы там, дзе не маглі іх бачыць мадэрністы, якіх вабіў прывідны бляск выключнага героя. У глыбінях народнага духу ён адчувае вялікую прагу гармоніі. Яго герой — звычайны чалавек («Хай будзе ні мал, ні вялік, няхай носіць імя: Мужык»), але ў ім жыве нязломная воля да жыцця, хоць пра шчасце ён ведае толькі з матчынай песні над калыскай.

Змалку герой Я. Купалы не ведаў ні радасці, ні прытулку:

Ў сваёй хатцы і пры матцы
    Жыў не жыў,
Бяда выпхнула бадзяцца,
    Ў свет пабрыў. (VI. 10)

У душы маленькага вясковага пралетарыя — пастушка — жыве прага перамагчы адвечнае зло:

Не плач, маці, і не злуйся
    На жыццё,
Як я ў сілачку ўбяруся,
    Змагу ўсё. (VI, 12)

Усё жыццё Мужыка — гэта нястомнае змаганне з лёсам, таямніцы якога яшчэ не вядомы. Пакуль што ён змагаецца ў адзіночку і не ў пару памірае. Але змаганне з лёсам не скончылася. Прага справядлівасці не дае Мужыку спакою і ў магіле, цень яго выходзіць адтуль, і, такім чынам, ён зноў змагаецца з лёсам:

Што насып размыла жвіровы?
Што спаць мне ў зямлі не дае,
Чаго кажаны тут і совы
Зляцеліся на косці мае?
Прэч, гадзіны, сліўні, рапухі!
Хоць згіньце ў праметнай на дне.
Благія і добрыя духі,
Прыблізьцеся жыва ка мне.
Так спаць неахвота век цэлы;
Мне хочацца ведаць, пачуць.
Што чутна на свеце на белым?
Патомкі мае як жывуць?
Ці досыць ім хлеба, да хлеба,
Як добра ім плаціць зямля?
Ці ласкі ад свету, ад неба
Не маюць, як некалі я?
Ці песні пяюць, ці, як мухі,
Ў цянётах гніюць павука?
І ўсё гаварыце мне, духі,
Што зроблена для мужыка. (VI, 38)

Драматычная паэма «Адвечная песня» нагадвае тыповую трагедыю року. Разам з тым у яе кампазіцыйнай будове выразна выступаюць рысы містэрыі. У фінале сыходзяцца зноў тыя ж духі, што былі ў пачатку твора. Кожны з іх вядзе сваю арыю, а потым яны выводзяць хорам:

Завалены сцежкі к прасвету
Крыжамі бясчасных магіл,
А брат мой, мужык, без прывету
Ва ўсім гэтым чахне без сіл. (VI, 39)

У гэтых, як і ў наступных радках выразна выступаюць абрысы канкрэтнага часу — рэакцыі, якая наступіла ў краіне пасля паражэння рэвалюцыі 1905 года:

Табе яшчэ ведаць цікава,
Што стала з сынамі тваймі?
З усякай вялося ім славай,
Усяк ім жылося з людзьмі.
Адзін, як і ты, шнур пахае,
Карчомкай душу весяліць,
Другога чужына змагае,
А варта пры трэцім стаіць.

Чацвёрты у здзеку загінуў
За праўду, за крыўду сваю,
Руку адсек пяты машынай
І торбаю корміць сям'ю. (VI, 39—40)

Круг як бы замкнуўся: канец нагадвае пачатак. Паміж імі можа быць некалькі год ці гісторыя цэлых пакаленняў, як звычайна і бывае ў містэрыі. Аднак сказанае зусім не азначае, што ў «Адвечнай песні» зноў усё вярнулася «на кругі своя». У пачатку драматычнай гісторыі жыццё Мужыку абяцала шмат радасці. У канцы ж здабыта яшчэ адна «вестка»: жыццё «лоўка расставіла сеткі! Папробуй расплутай вазьмі!» Сялянства, такім чынам, пасля рэвалюцыі траціла сваю былую несвядомую даверлівасць, надыходзіў перыяд палітычнай сталасці. Вялікі сэнс заключаны ў апошніх словах ценю Мужыка:

Не міла мне слухаць, не міла
З зямлі маёй гэткі прывет.
Раскрыйся нанова, магіла:
Страшней цябе людзі і свет. (VI, 40)

У іх выказана непрымірымасць да змрочнай явы. Купалаўскі Мужык, устаўшы ценем з магілы, бачыць тое, чаго не бачыў пры жыцці — усю рэчаіснасць, яе галоўны закон. Калі б яму давялося жыць спачатку, ён і глядзеў бы на свет па-новаму. Яго думка набывае афарыстычнасць, набліжаецца па форме да лозунгаў, з якімі народы XX ст. ішлі на бой за сваю будучыню. Беларускі мужык, падкрэслівае паэт у «Адвечнай песні», больш не можа мірыцца з сацыяльным здзекам.

Першая драматычная паэма Я. Купалы адлюстравала той узровень дзейнага пазнання рэчаіснасці, калі думка набывае форму маральнага імператыву, імкнецца матэрыялізавацць сябе ў дзеянні. Праўда, цень Мужыка пасылае сваё пытанне ў прастор, звяртаючыся да свету наогул. Нашчадкі ж, навучаныя

вопытам 1905 года, будуць шукаць аднадумцаў, а ўрокі змагання, сумарны яго вопыт стане практычным здабыткам партыі народных лідэраў. «Расце нешта непамернае ва мне...— адзначыў у фінале драмы М. Гарэцкага «Антон» яе лірычны герой.— Павадыры! Дзе вы? Браты, сястрычкі, ідзіце за мною» [1].

Праблема асобы ў беларускай драматургіі пачатку XX ст. раскрываецца як праблема станаўлення палітычнага мыслення народа, як праблема лідэра ў барацьбе супраць сацыяльнага і нацыянальнага ўціску. Я. Купала і М. Гарэцкі паказваюць працэс духоўнага абуджэння на самым дне, у глыбінях свядомасці — як самарух, як пераплаўку душы чалавека ў агні пакут. Беларускія драматургі адразу адкінулі спадзяванні на прыход новага месіі. Прышлыя прарокі наогул выклікалі ў Я. Купалы пачуццё падазронасці. Яго цікавіла праблема самаразвіцця, самаруху народа. Гэтым можна вытлумачыць яго ўвагу да галоўных — унутраных супярэчнасцей народнага жыцця, народнага характару. Гэтым жа можна вытлумачыць прыхільнасць да архаічных структур, міфалагічнай вобразнасці. Паэтызуючы духоўнае разняволенне асобы і рэвалюцыйнае ўздыманне народа, Я. Купала спыняецца на самых першых, самых напружаных момантах духоўнага абуджэння ў мінулым, уздымання чалавечага духу. Міфалагічныя тыпы, у якіх народная свядомасць замацоўвала першыя вынікі пазнання рэчаіснасці, ствараюць своеасаблівую падсветку да сучаснасці. У вершы «Дзе ні вылеці з няволі» (1906) у духу народнай традыцыі («паны і чэрці — аднае шэрсці») ствараецца экспрэсіўнымі сродкамі з арсенала народнай культуры вобраз часу, увасоблены ў карціне жудаснага вядзьмарскага карнавалу:

---

[1] Гарэцкі М. Выбр. тв.: У 2 т. Мн., 1973. Т. 1. С. 417.

І ўсё гэта, хеўра гэта:
Ветры, віхры і сабакі,
Ведзьмы, чэрці з таго свету,
Пан, чыноўнік, ваўкалакі,—

Ўсе навыперадкі пруцца,
Гікам, смехам чартаўскімі
Заліліся і нясуцца,
Аж зямля стогне пад імі.

А за імі, нібы хмара,
Йдзе мужыцкае ўслед гора,
Праз пасевы, праз папары,
Так сягоння, як учора. (І, 61)

Выкарыстанне вобразаў міфалогіі абумоўлена не толькі тым, што яны ў пачатку XX ст. шырока ўжываліся ў духоўным побыце беларускага народа. Купала настойліва падкрэслівае, што буржуазны прагрэс далёкі ад сапраўднага гуманізму: «Так сягоння, як учора». Аднак галоўную сваю задачу паэт бачыць у тым, каб паказаць, што фантомы капіталістычнай рэчаіснасці маюць уладу над чалавекам толькі да таго часу, пакуль спіць грамадская свядомасць. Зварот да вобразаў міфалогіі — своеасаблівы напамін народу пра тое, як ён у мінулым рваў ланцугі духоўнай няволі, як вызваліў свой дух з-пад улады некалі страшных прывідаў, створаных яго фантазіяй, яшчэ да таго, як сваімі рукамі выкаваў ланцугі капіталістычнага рабства. Шчодра чэрпаючы сродкі з арсенала народнай культуры, фальклору, узбагачаючы змест традыцыйных форм, Я. Купала тым самым дасягаў маштабнага ўзбуйнення вобразаў, суадносіў дзейнасць сучасніка з дзеяннем супярэчнасцей, не пераадоленых на працягу ўсёй папярэдняй гісторыі народа. Абагульняючы эпахальны вопыт, ён раскрываў дыялектыку барацьбы беларускага народа за гістарычнае самасцвярджэнне, папярэджваў ад празмернай даверлівасці да «купленых пракрокаў».

У драматычнай паэме «Сон на кургане» паэт імкнуўся паказаць псіхалагічныя тыпы, якія жывуць у беларускім народзе спрадвеку, акрэсліць той стан, у якім народны дух застаўся пасля паражэння рэвалюцыі 1905 года. Паводле першапачатковай задумы, у «драме-казцы» адной з дзеючых асоб павінен быць Світавід: «Хто ён, што, скуль і з якога часу немаведама; рост, век, род і званне яго немаведама якія, таксама няведама, добры ён ці благі, выгляд усё-такі чалавечы» (VI, 347). Гэта характэрны штрых: не бог, не цар, не багатыр, а чалавек, аднак фігура свядома не акрэсленая. Няцяжка заўважыць у Світавіда пэўнае падабенства да Незнаёмага, які ў «Раскіданым гняздзе» з'яўляецца найбольш дальнабачным.

Блізкім да яго меўся быць «звычайны чалавек, малады», з вялікай надзеяй «у шчасце негаданае як для сябе, так і для цэлага жыцця людскога» (VI, 348). У гэтым сілуэце можна ўжо бачыць рысы Сымона Зябліка. Побач са «звычайным чалавекам» Купала ставіў жаночыя персанажы. Славіра — «павеўнае стварэнне, у кабечым вобразе, чуткая, як пылінка цвету на ўсякі павеў ветру, прыгажосць не апісаная, не земская, убор яе як тканая з золата паўцінка, усыпаная брыльянтамі; на цёмна-залацістых валасах — вечны вянок з незабудак і жытніх каласкоў» (VI, 348). Паланея — «маладая дзяўчына, сэрца мае добрае, любячае, па-простаму любіць жыццё, людзей і цэлы свет божы; але выдае сваімі думкамі, што калі б пакахала лепей ад усіх якога-небудзь мілавіда, то не здабравац самой, калі б той не адплачываўся тым самым; убор яе звычайны дзявочы» (VI, 348).

Акрамя гэтых персанажаў, вылучыліся яшчэ «Кабета-вар'ятка — уся растрапаная» і «Мікітка-дурнаваты», які «смяецца сам з усіх і з усяго і ўсе з яго смяюцца, пакуль у злосць не ўвядзе» (VI, 348).

У першапачатковым выглядзе захаваўся ў драма-

тычнай паэме «Сон на кургане» вобраз жанчыны-вар'яткі — своеасаблівая падсветка падзей, уласцівая рамантычнай драме. У вобразе Сама аўтар аб'яднаў абодва псіхалагічныя тыпы — Світавіда і «звычайнага чалавека» і тым самым падкрэсліў думку, што рэпрэсіі царскіх сатрапаў не задушылі ў народзе «надзею на шчасце негаданае». Прага волі, рамантычны парыў да святла — патрабаванне часу, яно стала жыццёвай патрэбай звычайнага чалавека, і ў гэтым сіла яго духу.

Народны паэт заўсёды падкрэсліваў, што за сваю мару трэба змагацца, што «ніхто не дасць самохаць волі», а дасягнуць яе змогуць толькі змагары, што мэтанакіравана ідуць без хістанняў наперад.

Носьбітамі светлай мары ў творах Я. Купалы, як і ў народнай творчасці, з'яўляюцца часцей за ўсё паэтычныя жаночыя вобразы. «Сон на кургане» пачынаецца абразком «У пушчы», у якім дзейнічаюць русалкі. Зоська з «Раскіданага гнязда» зайздросціць гэтым прывідам народнай фантазіі: «Бо люблю гэта царства русалчына! Там яны сабе то, як рыбкі, у вадзіцы плюскаюцца, то ў лес выходзяць і на галінках калышуцца, як тыя кветкі-званочкі ўлетку на сенажаці» (VI, 314). Гэтыя русалкі, «шчасця... дзявочага наследнічкі», з'яўляюцца, аднак, істотамі супярэчлівымі, і пазайздросціць ім можа толькі той, хто ўжо стаіць, як Зоська, на мяжы поўнага вызвалення ад зямнога чалавечага клопату — на мяжы адчаю. Пры такім «вызваленні», сцвярджае народная мудрасць, эстэтычныя і этычныя ідэалы не супадаюць. Прыгожыя русалкі з'яўляюцца носьбітамі абсалютнага скепсісу, іхнія жарты заўсёды жорсткія і здрадлівыя.

Я. Купалу цікавяць больш сучасныя русалкі — рамантычныя стварэнні, што вымушаны былі развітацца з дзявочымі марамі і заблудзіліся ў зарасніках

буржуазнай цывілізацыі. У паэме яны любяць успамінаць той час, калі жылі між людзей. Першая не вынесла здрады, ёй, пакінутай, «адна сцежка была — ці ў раку, ці ў пятлю...». З таго часу яна любіць гойдацца на галінах. Другая русалка любіць сядзець пад дубам на «троне-пасадзе». Яна была некалі княжной і пайшла не за адданага ёй звычайнага хлопца, а за старога князя:

Тады сэрца ў мяне
Не было ці было...
Княжне меці яго —
Не да твару ішло. (VI, 47)

Трэцяя русалка любіць снаваць «то сюды, то туды». Яе трагедыя пачалася тады, калі ад яе «адарвалі яго... Узялі, павялі, не сказалі — чаго». Ва ўмовах узаконенай пагарды і знявагі ў яе таксама не хапіла сілы бараніць гонар свой і свайго дзіцяці:

Стыдна стала ўжо тут
Мне за долю сваю...
Я ў пялёнках яго
Закапала ў зямлю.

Як нябожчык, жуда
Мяне ўсю абняла:
Я у горад адтуль
Пабрыла, уцякла.

Ну, пасля гарадскі
Брук мяне адалеў:
Хто мне лепей плаціў,
Ласкі лепшыя меў. (VI, 49)

Аднак перш чым вызваліцца канчаткова ад зямнога аблічча, яна вярнулася ў родныя мясціны, на магілку свайго дзіцяці:

Сцюжай выла зіма,
Сцежку снег засыпаў;
Даплялася сяк-так,
Дзе маленькі мой спаў.

Абняла курганок,
Слёзы беглі і павек,
І заснула я там,
Ах, заснула навек! (VI, 49—50)

Русалчыны сцежкі, падкрэслівае паэт, пазбаўлены сапраўднай паэзіі. Нават самыя прыгожыя істоты, страціўшы мару, трацяць і чалавечае аблічча. Яны ахвяры, а не змагары, але нейтральнымі ў адносінах да змагання яны не застаюцца.

Купалу цікавіць супярэчлівая дыялектыка класавай барацьбы — той момант, калі былыя ахвяры самі шукаюць сабе ахвяр. Расчараваныя русалкі чуюць у пушчы крокі Сама, які шукае сцежкі дадому, успамінаюць тых, хто некалі быў ім дарагі, але думка аб тым, каб дапамагчы Саму,— ім не прыходзіць у галаву. Наадварот, яны зларадасна навяваюць яму сон, «казку долі яго»:

Сокалам вольным на свеце
Будуць павевы насіці;
Вогнікі ўгледзіш на цвеце,—
Будуць табе іх гасіці. (VI, 64)

Да заснуўшага Сама смела падпаўзаюць воўк, ліса і гадзіна — увасабленне адвечнай хціваеці і здрады. Заяц, што высунуўся з-пад лазовага куста, не памочнік Саму.

Такім чынам, у першым акце сваёй павучальнай «драмы-казкі» Янка Купала ў сімволіка-алегарычнай форме робіць выснову: народ павінен быць гатовым і да таго, што ў час няўдачы некаторыя ахвяры рэпрэсій будуць сеяць упадніцкі настрой і тым самым будуць дапамагаць чорным сілам.

Гэтая думка развіваецца і ўмацоўваецца ў другім абразе — «На замчышчы», які можна лічыць алегарычным малюнкам рэвалюцыйнага змагання. «Пусткай, гніллём і зніштажэннем вее с усяго замчышча»,— зазначае аўтар у рэмарцы. Замчышча — але-

горыя абшараў расійскага самадзяржаўя. З сякерай у руках Сам настойліва дамагаецца народнага скарбу, які трымае пад запорамі Чорны — увасабленне рэакцыі. Нябачны Чорны лёгка выбівае з рук Сама сякеру, але той не здаецца:

Дома ўжо нельга мне далей так жыць,—
Дом мой магілай халоднай;
Каменем поле сцюдзёным ляжыць,
Плёны змёў вецер халодны.

Марна пад кроквай ржавее каса,
Недзе ўчапіцці нарога...
Толькі чырвоная ўсюды раса,
Толькі к няўдачам дарога.

Гадзіны ўюцца вяроўкай ля ног,
Смокчуць кроў з жылаў піяўкі;
К богу звярнуўся — маўчыць нема бог,
Сцелючы ў пекле прылаўкі.

Людзі!.. Што людзі? Ці ёсць дзе між іх
Годны адзін хоць у людзі:
Мутнасцю, трупам нясе ад усіх,
Пошасцей поўныя грудзі. (VI, 68)

Чорны добра ведае, якую пагрозу нясе яго панаванню Сам — мужыцкі сын, «звычайны чалавек (лет 20—30)», які свой уласны лёс звязвае з лёсам грамады. Саму ўласціва высокая класавая і нацыянальная свядомасць:

Не заходзіць ніхто к нам са светачам,
Як пажар, як агністае сонца,
Неразвейнага, вечнага свету чым
Аслабеўшай уліў бы староніцы.

Ходзім, блудзім, снуем без прыстанішча,
Адпраўляем старыя малітвы
На забытым самымі курганішчы,
Дзе спяць сведкі нявыйграных бітваў. (VI, 72)

Сам таксама ведае, што яму неабходна поўнасцю адмежавацца ад чараў Чорнага, бо яны стануць ядам,

які заб'е яго дух,— і ён абводзіць сябе кругам, пасля чаго чары Чорнага не маюць больш улады над свядомасцю Сама (царысцкія ілюзіі беларускага сялянства развеяны ў час рэвалюцыі 1905 г.). Але Чорны не здаецца, і для таго, каб затлуміць свядомасць, пасеяць бацылы безнадзейнасці, ён пускае ў ход самыя моцныя чары — чары золата. У начной цемры, што ахутала зямлю, адзначае аўтар у рэмарцы, «золата блішчыць чырванасмольным жудкім полымем і, як сыпецца, выдае, быццам плыве нейкая крывавая паліўка». На запах крыві і звон золата з усіх шчылін напаўразваленага «замчышча» вылазяць відмы-кастрыпы, якія наступаюць на Сама. Кожная з гэтых міфічных зданяў увасабляе пэўную сілу «царства-уладарства», на іх і трымаецца крывавае «гаспадарства». Усе відмы маюць свае асабістыя рахункі да Сама. Найбольш помслівымі з'яўляюцца ахоўнікі «закона».

Хто закон наш не ўшануе,
Я злаўлю таго прынукай:
Абручом такім спаўю я,
Як вужакай, як гадзюкай. (VI, 74)

Побач з «законам» ідзе на Сама жандарская зграя — «варта»:

А хто варты не ўшануе,
Я здаўлю таго прынукай:
Абручом такім спаўю я,
Як вужакай, як гадзюкай. (VI, 75)

Трэцяе відма мае дачыненне да банка — фінансавага капіталу («сотні лет і сотні плечаў, з сотні ніў яго тут клалі»). Гэтае відма-фетыш становіцца лютым, калі кранаюць яго граніцы:

Хто граніц мне не ўшануе,
Я здаўлю таго прынукай:

Абручом такім спаўю я,
Як вужакай, як гадзюкай. (VI, 75)

Такую ж самую пагрозу нясуць і іншыя відмы, якія ўвасабляюць сілу «фабрыкі цямрычнай» («я ганю цябе акуццем гэтай хорамнай будоўлі»), «бога шклянага» — шынка («напаю цябе атрутай, аж патомак будзе п'яны»). Гэтым пачварам падпяваюць гандляры і царква.

Заклінанні — каманды Чорнага, чытаем у рэмарцы, «зліваюцца ў нейкую дзікую музыку з бразганнем грошай, шэлестам зараслей і скрыпам дошчак забітых вакон і дзвярэй замчышча». Пад гэтую музыку ўсе відмы «сплятаюцца за рукі і, як ланцугом, ачэпліваюць і кружацца навокал Сама», спяваюць яму «адвечную песню»:

Як гадзюкі, як вужакі,
Абручамі ў знак, не ў знакі
Аплятаці шчыльна, жвава
Ўправа, ўлева, ўлева, ўправа! (VI, 78—79)

Сам адчувае, што яго дух «штось круціла, штось муціла, як вяроўкай, аплятала», але яго ўжо нельга запалохаць. Тады Чорны пасылае «на жніва» ўсіх відмаў, і кожнае з іх «валачэ з сабой — зачапіўшы пятлёю за шыю — таварыша, які, астанаўліваючыся каля Чорнага, кідае яму ў саганок колькі медзякоў». «Таварышы» відмаў — гэта іх ахвяры: вясковая бедната, беззямельныя, пакалечаныя на фабрыках, тыя, каго ап'яніў шынок ці царква. Усе яны, звязаныя, з пятлёй на шыі, жывуць для таго, каб плаціць у «замчышча» падаткі. Іх сляпая пакорлівасць — таксама жніво для пачвар, жывы прыклад, што ілюструе вечнасць — «пякельна-шалёную мелодыю», дзікую ўрачыстасць зла над тымі, у каго была спакуса — вярнуць людзям іхні скарб:

Для навукі, для прымеру,
Як паступкам знаці меру...
Сядзьце складна і прыкладна,
Непакратна і няздрадна;

Як фігуркі выразаны,
Як бібулы маляваны,
Як грыбы ў спляснелай глебе:
Вочы к небу, губы к небу!
Ўсе жыцця здушыце з'явы...
Цемра тут закон і права! (VI, 85)

Сем пачвар сем разоў паўтараюць Саму адвечную філасофію рабства. Цікава, што яна пададзена тут у цынічна аголеным выглядзе, без усялякіх аздоб, без гульні ў прагрэс: «Ўсе жыцця здушыце з'явы... Цемра тут закон і права!» Я. Купала прадчуваў усеагульнае здзічэнне і выраджэнне буржуазіі, яе палітычную эвалюцыю ў бок фашызму. Аднастайнасць рытмічнага рысунку ў спалучэнні з «пякельна-шалёнай мелодыяй» — гэта водгулле бюракратычнай машыны, заведзенай для ўсеагульнага механічнага вынішчэння народаў. Гэтую жудасную механіку чалавецтва пазнала ў гады другой сусветнай вайны. Вядома яна і беларускаму народу. Такім чынам, Купала прадбачыў, да якой ступені варварства ідзе капіталістычная цывілізацыя, і рыхтаваў народную свядомасць да барацьбы.

Індывідуальныя абрысы фігур, што рухаюць гэтую машыну, у дадзеным выпадку не выклікаюць цікавасці ў аўтара. Яго больш цікавяць людзі, што здольны супрацьстаяць сацыяльнаму механізму, створанаму дзеля духоўнай ліквідацыі чалавека. Гэта пра іх пазней скажа паэт-камуніст Луі Арагон: «Ведь были же люди, которые пальцы живые свои шестерёнкам подставили, чтобы хоть немного разладился этот порядок вещей к человеку исполненный злобы» [1].

[1] Арагон Л. Из книги «Поэты» // Иностранная литература. 1979. № 1. С. 95.

«Шасцерні» не зламалі духу Сама. «Парад» працаўнікоў са звязанымі рукамі і вяроўкай на шыі таксама не зрабіў на волю і розум Сама жаданага ўплыву, але пасіўнасць і слепата ахвяр дае Чорнаму дабавачныя рэсурсы. Ён зноў пасылае пачвар: «Гэй, на вырай, гэй, на жніва». На гэты раз жніва — агонь. Гарыць бацькаўшчына, гарыць хата, і Сам здымае аблогу з замчышча, пад дзікі рогат Чорнага ён бяжыць ратаваць блізкіх.

Трэці абраз — «Пажарышча» — гэта малюнак з жыцця роднай паэту Беларусі пасля паражэння рэвалюцыі 1905 г. Людзі — пагарэльцы. Моцна яны спалі, пакуль стаяла на зямлі ноч. Нават не заўважылі, хто іх падпаліў, «скуль і як яно ўзялося». Бацькі страцілі дзяцей, дзеці — бацькоў. Снуюць беспрытульныя, пасля пагрому, як і беларусы, бедныя яўрэі. Маладыя не кончылі гуляць вяселля. «Дзе ж мы сонейка сустрэцім?» — бядуе маладая. Яе абраннік таксама не бачыць, дзе пачатак і канец няшчасця. «Як прыйшло, так пойдзе ліха»,— усяго толькі і можа ён сказаць. Важную ідэйна-мастацкую ролю адыгрывае вобраз жанчыны-вар'яткі, муж якой згарэў на пажары. Замест дзіцяці вар'ятка носіць на руках і корміць асмалак, сваіх жа сапраўдных дзяцей адганяе. Падростку, які водзіць сляпую бабу і лічыцца дурнаватым, яна прапануе стаць бацькам яе дзіцяці-асмалка. Падладжваючыся пад вар'ятку, ён згаджаецца выступіць не толькі ў ролі маладога, але і ў ролі свата, дружка і музыкаў. Сіла інерцыі, такім чынам, дзейнічае і на пажарышчы.

Сцэны з вар'яткай як бы паўтараюць тыя кругі, па якіх ідуць пагарэльцы. Вобразы вар'яткі і сляпой — найбольш абагуленыя і сумарныя, у іх — сутнасць аўтарскіх ацэнак, боль паэта, яго асуджэнне пасіўнасці, бяздум'я, заклік да асэнсаванага палітычнага дзеяння.

Вялікага сэнсава-эмацыянальнага напаўнення Я. Купала дасягае, удала выкарыстоўваючы прыём падсветкі, які быў пашыраны ў драматургіі эпохі Рэнесансу, у творчасці рамантыкаў. Вобразы вар'яткі, сляпой і падростка даюць магчымасць убачыць ўсё, што адбываецца на сцэне, у святле вялікага сэнсу.

Пасля сцэны з кабетай-вар'яткай, што выракласяся сваіх асірацелых дзяцей, «увальваецца гурмам куча людзей, валакучы і тузаючы Сама». Вёска не хоча прызнаць у ім свайго сына. Галавешка, кускі смолкі, з якімі Сам ішоў праз ноч шукаць скарб для сваіх людзей, успрымаюцца людзьмі як неабвержны доказ яго вінаватасці. Разам з усёй вёскай лічаць Сама падпальшчыкам і яго бацькі, і жонка. Народ, сярод якога вырас Сам, ведае толькі пажары, самаахвярнага полымя душы людзі беларускай вёскі не бачылі. Ды і Сам яшчэ не адважваецца людзям сказаць пра сваю галоўную мэту. Воласць ад агню людзі ўратавалі. З'явіўся і прыстаў: «Что, друзья мої,— нешчасце?» Сама аддаюць паліцэйскаму арлу: «Няхай добра суд накажа!» («Закон» дзейнічае!) Увесь абсурд становішча добра разумее «дурнаваты» падростак, але яго актыўнасць паралізавана скепсісам. Сам застаецца адзінокі. Ён у адчаі:

Ўсё згарэла, ўсё, дазвання —
З хатай воля і пристанне.

Слепа стануць сведчыць людзі,—
Суд у катаргу засудзіць.

З усім родным разлучуся...
Не вярнуся, а вярнуся —

Уся вёска сходку скліча,
Мне праступкі ўсе паліча;

Скажуць: ссыльнага не трэба...
Зноў без хаты, зноў без хлеба...

З дзіцем жонка ў чужых згіне,
А бацькі — у жабраніне...

На пагібель, на скананне
Ўсё згарэла, усё, дазвання. (VI, 111)

Цяжкая роспач вядзе Сама да самагубства, але, выпадкова вызвалены з пятлі, ён зноў шукае апоры:

Хіба ты, падросшы, дзетка,
Будзеш бацькі свайго сведкай. (VI, 114)

Сам застаецца нязломным у сваім імкненні служыць людзям, але яго чакаюць новыя выпрабаванні: вяртаючыся з катаргі праз многа год, ён убачыць свайго сына ў форме стражніка.

Своеасаблівым каментарыем да спадзяванняў Сама з'яўляецца маналог старца — бывалага чалавека:

З грудзей вырві сваё сэрца,—
Зіму, лета сушы ў печы;

А як высахне, смалою
Злі жывою сэрца тое,—

Падпалі тады лучынкай,
Каб гарэла безупынку,

Як пажар гарэў сягоння,—
І ідзі ў свет, як з паходняй:

Праўды йдзі так з ім шукаці...
Ты не знойдзеш. (VI, 120)

Абраз «Пажарышча» напісаны крывёю сэрца паэта. Пра яго пафас можна сказаць словамі Ф. Багушэвіча:

Кінь наўкола вокам,
Дык крывавым сокам —
Не слязьмі — заплачаш,
Як усё абачыш [1].

---

[1] Багушэвіч Ф. Творы. Мн., 1967. С. 20.

Увесь абраз «Пажарышча» прасякнуты напружанай працай думкі, якая настойліва спасцігае складаную дыялектыку барацьбы. Дзеці вар'яткі, «ужо саўсім збедзіўшыся», дамагаюцца праўды: «Мама, мама, дзе наш тата?» Не маўчыць на пажарышчы і сляпая:

Што тут творацца за дзівы,
Божа ты мой літасцівы?!
Стогнуць, плачуць і рагочуць...
Што ім трэба? Чаго хочуць? (VI, 113)

Маладая і малады заканчваюць вяселле «горка ўсміхнуўшыся». Сам не пакрывіў душой ні перад людзьмі, ні перад «законам»: «Ратаваці бег з папару усіх чыста ад пажару». А ў маналогу старца выказана сутнасць аўтарскай канцэпцыі новага чалавека, які не толькі сам бачыць, «што тут творацца за дзівы», але зможа паказаць і людзям, павядзе іх за сабой. Гэты новы чалавек — чалавек вялікага сэрца, у якім пякучы боль стаў «вялікіх праўд святым агнём», і ў гэтым агні загартоўваецца новая мудрая і непераможная сіла.

Купала, такім чынам, поўнасцю адмаўляе месіянскую ідэю новага чалавека. Ён даследуе станаўленне новай свядомасці ў агні класавых бітваў. Намечаны яго драматургіяй шлях стаў магістральнай лініяй мастацкага даследавання ў наш час, і гэта з асаблівай сілай пацвярджаюць не толькі здабыткі драматургіі, але і прозы — творы Гарэцкага, Чорнага, Мележа, Быкава, Казько, якія паказваюць гартаванне новай духоўнай сілы ў «агні і бурах». Яна, падкрэслівае Я. Купала, яшчэ не стала ўладаром становішча, але жыве і непераможна ўздымаецца з глыбінных нетраў. Спробы вынішчыць, вырваць яе з коранем не прынеслі рэакцыі жаданага плёну. Рэвалюцыйныя сілы беларускага народа, сцвярджаецца ў заключным абразе «У шынкоўні», ужо нельга атруціць опіумам,

які шчодра прапануюць народу шынкары, папы, бульварныя музыкі. У канцы паэмы-драмы, як і ў пачатку, зноў паўстае галерэя выкінутых з жыцця ахвяр. Ад іх забралі ўсё, але гэта ўжо не ранейшыя ахвяры, істоты са звязанымі рукамі і з пятлёй на шыі. Сам доўгія гады быў у Сібіры і цяпер з лірай ходзіць па свеце.Цяпер ужо ён, а не Чорны, стаў уладаром, галоўным музыкам. Цяпер людзі падхопліваюць яго «жудка-сумную, прыдаўленую мелодыю», у якой усё больш выразна чуюцца словы суровай праўды, дакладная ацэнка сацыяльнага і палітычнага становішча народа:

Вышай ці ніжай — цемра-пацёмкі:
Ўсходу паходні не знаці.
Продкі — ў магіле, ў путах — патомкі,
З намі, прад намі — бясхацце.
Тут п'яны мы, як сляпыя,
Слёзы з атрутаю п'ём,
Помнячы петлі старыя,
Новыя путы куём. (VI, 141)

З'яўляецца стражнік, гэта і ёсць сын Сама — бацькава надзея, і «песня зноў пераходзіць у нямы — без слоў — гул». Але спыніць новую музыку, гэты гул, што ідзе нібы з-пад зямлі, ніхто і ніпто не зможа. У гэтым — сэнс духоўнага напружання і патэтыкі ў творы.

«Сон на кургане» засведчыў пачатак новага этапу ў развіцці беларускай драматургіі. Янка Купала плённа выкарыстаў тут традыцыі міфалогіі, народнага тэатра і класічнай драматургіі. Дакладнасць псіхалагічнага малюнка, багацце тыпаў, арганічна ўплеценая ў структуру ўмоўнасць сітуацый адкрывалі новыя прасторы для філасофскіх абагульненняў, публіцыстычнага завастрэння і гратэску. Па гэтым шляху пайшла ўся беларуская драматургія, яго прытрымліваўся і Янка Купала ў драме «Раскіданае гняздо»

(1913) і ў сатырычнай камедыі «Тутэйшыя» (1922). Гэта быў шлях усяго прагрэсіўнага мастацтва XX ст., пра што сведчаць мастацкія здабыткі Маякоўскага, Гарсія Лоркі, Брэхта, Крапівы, Макаёнка.

У вобразнай структуры «Сна на кургане» і «Раскіданага гнязда» ёсць шмат агульнага для стылю Купалы. Ні адна сітуацыя механічна не пераносіцца з адной п'есы ў другую. Розніца ў выражэнні тых ці іншых калізій адлюстроўвае рух народнай свядомасці да паглыбленага асэнсавання становішча, у якім знаходзіцца родны край.

У «Раскіданым гняздзе» няма малюнкаў, якія нагадвалі б напаўразбуранае замчышча. Зніклі са сцэны прывіды Чорнага і касцятрупаў — увасабленне сіл рэакцыі. Менш за ўсё падобен на страшную сілу «не брыдкі» паніч, ён проста нікчэмнасць: «Крамная скура, размасленыя вочы, ліслівае слінявае зюзюканне, бяссорамныя ў кутку пацалункі — вось вам і палонка, у каторую простая дзяўчына валіцца, зрэнкі заплюшчыўшы» (VI, 291). Увасабленнем усеагульнага зла ў «Раскіданым гняздзе» з'яўляецца буржуазны суд («Закон»), і калі больш дакладна — то крывапрысяжныя сведкі.

Я. Купала яшчэ больш засяродзіў увагу на тым, наколькі яго народ *сам* здольны перамагчы «заломы», і якую будучыню і як бацькі *самі* рыхтуюць сваім дзецям, як *самі* сабой пакіруюцца новыя людзі. Гістарычная канцэпцыя пісьменніка зыходзіць з таго, што кожнае пакаленне нясе адказ перад гісторыяй за сваю дзейнасць. Гэтая ідэя асабліва выразна сфармулявана будзе ў вершы «І прыйдзе» (1926), але яна з'яўляецца наогул характэрнай для стылю Купалы:

Ці аб свой гонар дбайна дбалі
І добраахвотна, без прынук,
Самі сабой не гандлявалі,
Не неслі ў петлі дум і рук? (IV, 136)

Матыў адказнасці перад сям'ёй, народам, гісторыяй вызначыў і характар паэтыкі «Раскіданага гнязда». Я. Купала адчуваў, што час рэвалюцыі — гэта час вялікіх рашэнняў, час вялікай адказнасці чалавека за свае ўчынкі. У правадыроў, якім народ даручае свой лёс, пачуццё адказнасці павінна быць асабліва чулым. Пасіўнасць у купалаўскай драме расцэньваецца як безадказнасць, за якой ідзе зноў пракляцце на вякі — летаргія нацыянальнага жыцця.

Я. Купала не толькі заклікаў «абачыцца», але і ўзважыць усе свае здабыткі, кінуць на шалі справядлівасці ўсё, што належыць да нашай бяды і да нашай віны. У «Сне на кургане» фокуснік у шынкоўні на адным лісце паперы здолеў паказаць наведвальнікам усё — мужыка ў лапцях, маёнтак, фабрыку, суддзяў з жыватамі, турму. Гэта — як бы праграма, да ажыццяўлення якой драматург прыступіў у «Раскіданым гнядзе». «Я ўклаў у гэтую п'есу,— зазначыў Купала ў 1937 годзе,— лепшае, што было ў маёй паэзіі і прозе» [1].

Матыў адказнасці перад сям'ёй, народам, гісторыяй вызначыў і характар паэтыкі «Раскіданага гнязда». Грамадзянская звышзадача патрабавала ад Купалы-драматурга наватарскага ўдасканалення паэтыкі прастору і часу. На руінах хаты Зяблікаў за некалькі месяцаў адбываецца ўсё тое, што адбылося з беларускім сялянствам, пачынаючы з адмены прыгоннага права і да рэвалюцыі 1905 года. І наогул, «Раскіданае гняздо» — гэта вобраз усёй Беларусі ў дакастрычніцкі час, даведзенай «апекунамі» да жабрацтва і вымірання. Драму рассяляньвання перажылі мільёны, у тым ліку і продкі Луцэвічаў. Вечнае тулянне бацькі паэта Дамініка Луцэвіча па чужых кутках, яго дачасная смерць, пагібель малалетніх

---

[1] Сяргейчык Ц. Нататкі акцёра. Мн., 1973. С. 247.

брата і дзвюх сясцёр, гандаль ксяндза над іх магілаю — гэтыя, як і многія іншыя падзеі, не прайшлі міма ўражлівай свядомасці юнака.

Я. Купала імкнуўся паказаць народу ўсё жыццё ў «фокусе», бо не мог спакойна сузіраць штодзённую трагедыю сялянства. У «Сне на кургане» драматург больш папярэджваў аб тых закляццях, якія стаяць на шляху да мэты. У «Раскіданым гняздзе» побач з асуджэннем палітычнай пасіўнасці гучыць матыў патэтычнага сцверджання ўзрастаючых магчымасцей мужыцкай нацыі ў надыходзячай рэвалюцыі. Тут Я. Купала развіў некаторыя нюансы канфлікту, намечанага ва «Урыўку з драматычнай паэмы» (1911), напісаным на фальклорна-гістарычнай аснове. Варажбітка Няўзіра, роля якой нагадвае ролю прадказальніцы Касандры ў антычным тэатры, прадбачыць вялікую бяду ў тым, што абраннікам дачкі Байміра Лунянкі стаў чалавек, які лёгка пакідае Перуна і ідзе служыць чужому богу:

Дзяцюк завецца Зямігуд —
Лагойдаў роду і плямя,
А як ідзе слух там і тут —
Лагойдаў здрадная сям'я.

Вястун, што нашых хат, палёў
Дасціг і павуццё пусціў,—
Ён Зямігуда з поля звёў
І новым багам аплуціў. (VI, 170)

Паэтычная Лунянка і сама прадчувае кару неба, але, тым не менш, смела ідзе за сваім захапленнем:

Ці то ява, ці мо' сон
Аплялі з усіх старон?
Дзе ні стану, дзе ні гляну,—
Поўны думкі дурнап'яну.
Сэрца б'ецца ад трывогі,
І няма ніякай змогі
Ваяваць сама з сабой,
Са сваёй нудой, жальбой!

Скуль такія зморы, чары
Абступілі хмарнай хмарай?
Муцяць, мучаць без упыну,
Хоць валіся ў дамавіну! (V, 175—176)

Так, адрыў ад зямлі, ад бацькаўшчыны робіць прыгожую паэтычную натуру сляпой, адбірае розум. Наперадзе ў такім выпадку — тупік, духоўнае спустошэнне і яго лагічнае завяршэнне — вар'яцтва.

Я. Купала, як і Я. Колас, раскрывае ідэю вернасці народу не толькі ў публіцыстычным, але і ў філасофскім плане — як закон узаемаадносін асобнага і агульнага, як закон эвалюцыі, дзе індывідуум у сваім развіцці паўтарае шлях роду. Праз выкарыстанне міфалагічнай вобразнасці Я. Купала падкрэслівае, што так было спрадвеку. Праз філасофска-алегарычныя малюнкі прыроды Я. Колас сцвярджае, што гэта закон светабудовы, і чалавечы дух не з'яўляецца выключэннем з агульных законаў касмічнага быцця. Там, дзе парушана сувязь асобнага і агульнага, там парушана і развіццё. Інтэлігенцыю, якая адышла ад народа, чакае пракляцце гісторыі (у Блока — возмездие).

Трыста год дэнацыяналізацыі краю польскай магнетэрыяй і рускім царызмам былі, такім чынам, па-сапраўднаму асэнсаваны мужыцкімі пісьменнікамі ў эпоху Кастрычніка. Я. Купала і Я. Колас паказалі, што касмапалітызм, адчужанасць інтэлігенцыі ад нацыянальнага жыцця вядзе яе да дэградацыі, да пагрозы духоўнага выраджэння.

Чалавек новага часу, падкрэслівае Я. Купала, павінен глыбока ўсведамляць сваю адказнасць перад народам за кожны свой крок. Новая інтэлігенцыя павінна быць палітычна актыўнай, бо пасіўнасць у XX ст. раўнацэнная смерці. Гэта павінен ведаць народ, гэта павінны ведаць яго правадыры. «Толькі трэба ісці, не азірацца, бо хто азірнецца — у слуп спячы

заменіцца, якога і перуны пасля з месца не зрушаць» (VI, 313),— гаворыць у «Раскіданым гняздзе» Незнаёмы. Сымон таксама бачыць пагрозу, якая навісла над Зяблікамі, што засталіся проці зімы на руінах сваёй хаты, сваёй бацькаўшчыны: «Абернемся ў слупы замарожаныя, у камяні няскратныя абернемся, а сэрцы тады нашы з сэрцам зямлі зрастуцца...» (VI, 318). Гэтыя словы — не проста метафара. Яны — прадбачанне і папярэджанне. Антычную празорлівіцу Касандру ў «Раскіданым гняздзе» нагадвае ўжо Незнаёмы. Эпоха, падкрэслівае Я. Купала, ставіць нас перад альтэрнатывай: кім быць — «звярмі ці людзьмі», валачобнікамі ці народам, «спячым слупам» ці індывідуальнасцю, гаспадарамі зямлі ці ледзянымі абеліскамі. Наперадзе яшчэ была імперыялістычная вайна і інтэрвенцыя. Яшчэ было два гады да прыходу на Беларусь кайзераўскіх полчышчаў. Яшчэ не было на Беларусі банды гвалтаўнікоў пад камандаваннем генерала Доўбар-Мусніцкага, не было яшчэ згонаў у Германію, хваля будучых бежанцаў сядзела ў сваіх напаўразбураных гнёздах. Тводы Я. Купалы папярэджвалі, што нешта падобнае можа быць у эпоху крызісу капіталізму. Сваімі творамі народны паэт Беларусі гаварыў чалавецтву, што ў асяроддзі яго народа паміж «Янкаў ды Сымонаў», Драздоў і Дзятлаў з'яўляюцца такія Зяблікі, якія напярэдадні Кастрычніка ўсвядомілі сваю адказнасць за будучыню.

Такім чынам, аналітычны характар беларускай літаратуры, у тым ліку і драматургіі,— гэта рыса, абумоўленая не абстрактным паняццем нацыянальнай спецыфікі, а характарам часу, ростам рэвалюцыйнай актыўнасці мас, якія вызваляліся з-пад уплыву «купленых пракокаў» і самі бралі ў рукі руль гісторыі, вырашалі свой будучы лёс.

Тэма адказнасці чалавека, тэма суда хвалявала

ўжо В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча. У творах Я. Купалы і Я. Коласа яна стала галоўным пафасам і вызначыла характар развіцця беларускай літаратуры па шляху народнасці.

У «Раскіданым гняздзе» перад судом будучыні пастаўлены ўсе персанажы — людзі розных пакаленняў, рознага душэўнага складу, светапогляду.

«Жартачкі! Пяць гадоў судзіліся,— асуджае Марыля Лявона.— Апошнюю карову і коніка сёлета прадаў. Апошнюю кароўку!» (VI, 278). Да матчынага папроку далучаецца самотны голас дачкі: «І маю цялушачку, што мамка аддала мне гадаваць сабе на пасаг калісь» (VI, 278). А сын кідае бацьку яшчэ больш суровае абвінавачванне: «Тата сваімі судамі гаспадарку ўсю прасудзіў, а цяпер апошняе двару на здзек аддаў!» (VI, 280).

Лявон Зяблік і сам добра бачыць, што ў адчайнай барацьбе за сваю мужыцкую праўду ён нічога не дамогся: «А цяпер... сам сабе яму выкапаў сваймі рукамі! (Пасля некаторае паўзы.) Так, так, сам сабе яму глыбокую выкапаў... Без часу прыходзіцца ў яе лезці» (VI, 281). Мастацкая логіка вобраза вытрымана да канца: Лявон сам лезе ў пятлю.

Спрэчкі наконт таго, як ацэньваць самагубства Лявона — ці то па шкале непрымірымасці, ці то па шкале песімізму і краху — наўрад ці маюць пад сабою грунт. Я. Купала быў паэтам жыцця, і драма «Раскіданае гняздо», як і п'есы Горкага, Гарсія Лоркі, Брэхта, усім сваім пафасам сцвярджае станаўленне новых духоўных якасцей, новай рэвалюцыйнай сілы на руінах старога быту, устарэлых уяўленняў, сялянскіх ідэалаў, дарагіх і мілых, але ілюзорных.

Самагубства Лявона не наканавана, яго магло б не быць, калі б ён сам не паспяшыў налажыць на сябе рукі. Ідэал Лявона — сялянскае шчасце, праца на роднай зямлі ў дружнай згодзе ўсёй радзіны.

«Садок вырас. З бацькам ужо кожнага спаса мелі што свянціць...» (VI, 278). Ёсць у гэтым ідэале непераходныя каштоўнасці, тая вышыня і чысціня духу, без якой немагчыма само існаванне чалавечага грамадства. Лявону, як і Міхалу з «Новай зямлі» Я. Коласа ці Гушку з рамана К. Чорнага «Бацькаўшчына», здавалася, што толькі адзін крок адлучае яго ад жаданага рубяжа, што ён ужо нават дасягнуў сваёй мэты: «З зямелькай зжыўся, як з роднай маткай...» Аднак жа калі глядзець праўдзе ў вочы, то трэба прызнаць, што Лявон больш зжыўся з ілюзіяй, падтрымліваў яе, лічачы сябе гаспадаром. Падтрымлівала і ілюзія яго — аж да таго часу, пакуль не апынуўся над безданню. І тут Лявон вымушаны прызнаць, што не гаспадар ён быў на зямлі, што яго лёс залежыць ад нейкіх прыхамацяў, прырода якіх яму яшчэ не вядома. Па інерцыі Лявон зноў лічыць, што ўсе прычыны і вынікі — у зямлі: «Не я аддаў, а зямля сама сябе аддала ім на здзек. Я, ты, пяты, дзесяты штосьці ёй не ўгадзіў, ну, дык і чураецца сваіх дзяцей» (VI, 280).

Вывад, да якога прыходзіць Лявон,— фатальны. Купала паказвае ўсю жорсткасць і безвыходнасць фаталістычнага светасузірання. Лявон, як і мільёны сельскіх пралетарыяў,— ахвяра рассяляньвання, але ён яшчэ і ахвяра свайго фаталізму і сваёй абмежаванасці. У свой час былі выгнаны з зямлі, падкрэсліваецца неаднаразова ў п'есе, і Старац і Незнаёмы, але яны не дайшлі да самагубства. Нараклівая Марыля была больш прадбачлівай: «Я казала, што нічога не выйдзе. Ці з багатым беднаму судзіцца? Пакуль з багатага пух, то з беднага дух. Цэлыя вёскі такіх, як мы, з хат у поле вывозілі ад пасеваў, ад усяго дабра» (VI, 277—278). Лявон, зразумела, гэта ведаў, але не хацеў думаць, што і яго можа напаткаць такі ж лёс, не хацеў мець што-небудзь агульнае

з тымі, хто стаў нічым. Ён спадзяваўся, што ў яго не менш правоў на зямлю, чым у стараверaў, якія нават «пазней за бацькавага дзеда ў Барках пасяліліся».

Першы акт драмы «Раскіданае гняздо» нагадвае закончаны твор з трагічным фіналам. Аднак «Раскіданае гняздо», як і драму Горкага «На дне» ці драму Гарсія Лоркі «Крывавае вяселле», нельга назваць трагедыяй. Смерць Лявона Зябліка не забрала ўсю ўвагу Купалы-драматурга, і тлумачыцца гэта перш за ўсё тым, што з'яўленне чалавека-героя ён бачыў у будучым. Герой — гэта чалавек грамады. Лявон Зяблік — больш ахвяра, чым герой. Яго самагубства, як і самагубства Антона з аднайменнай п'есы М. Гарэцкага,— плата за неразвітасць сацыяльнага руху, за недастатковую актыўнасць, за раз'яднанасць.

Беларускае сялянства, сцвярджаў Я. Купала ў п'есе, нельга назваць патрыярхальна абмежаваным, але яно яшчэ не пазбавілася многіх ілюзій наконт буржуазнай дэмакратыі, у яго яшчэ недастаткова развіта пачуццё нацыянальнай свядомасці. Але вопыт такіх людзей, як Лявон Зяблік, павучальны не толькі памылкамі. Праз меру жорсткі і несправядлівы ў адносінах да самога сябе, Лявон перад смерцю ўздымаецца на такую вышыню, на якую яшчэ не хутка ўзнімуцца прадстаўнікі маладзейшага пакалення. Адабраўшы ў сына сякеру, якую Сымон у хвіліну адчаю ўзняў на дворных людзей, Лявон тым самым адхіліў непапраўную памылку. Ён разумее, што анархічны бунт — гэта шлях пагібелі: «Трэба праўды шукаць не тапаром, а розумам. Дзед твой не меў розуму, я не маю, але ты яго мей, каб з часам цябе і тваіх дзяцей не ганялі гэтак, як сягоння» (VI, 281). Лявон, такім чынам, падышоў да разумення неабходнасці палітычнай барацьбы, але ажыццявіць свае намеры ён сам не можа, а падтрымкі з боку

разумных лідэраў ён не дачакаўся. Адыходзячы ў нябыт, ён перадаў свой духоўны набытак сыну. Сымон нейкі час ідзе яшчэ па тых самых кругах пакуты і памылак, па якіх ішоў бацька, аднак ілюзорныя ідэалы над ім ужо не маюць такой улады: «Кветкі! шчасце! Паганыя ногі патопчуць кветкі на бацькавай магіле, як і яго самога ў зямлю затапталі; шчасце,— каб як глыбока захаваў у сабе,— то табе яго збэсцяць, без ніякае літасці збэсцяць!» (VI, 288). Лявон спадзяваўся, што яму ўдасца захаваць «садок вішнёвы каля хаты» (Т. Шаўчэнка) — астравок для сваёй мары. Без бацькаўшчыны не мысліць свайго існавання і Сымон, але ў пакутным пошуку ў яго фарміруецца зусім іншае разуменне бацькаўшчыны. У фінале драмы ён нібы «волат-асілак узняўся з зямлі, каб цэлым светам здрыгануць». Такім зрабіла яго ідэя вызвалення ўсёй бацькаўшчыны — роднай Беларусі. Так, усведамленне неабходнасці вызвалення ад сацыяльнага і нацыянальнага ўціску стала для духу герояў драмы той крыніцай з жывой вадой, пра якую марыць маленькі музыка Данілка. Для Лявона Зябліка праблема нацыянальнага вызвалення не існавала, і ён сам адчуў, што для паўнаты разумення рэчаіснасці яму чагось не хапала. Яму хацелася, каб у сына было больш яснасці, і Сымон знайшоў той самы розум, пра які гаварыў бацька. Ён стаў чалавекам палітычнага мыслення. У канцы п'есы мы бачым яго з паходняй на дарозе. Яго кліч «На вялікі сход! Па Бацькаўшчыну!!!» ужо набывае форму і сілу палітычнага лозунга.

Купалаўская драма — гэта драма, якая заклікае да сацыяльна-палітычнага дзеяння, і ў гэтым сіла яе патэтычнага ўздзеяння, рамантычны пафас, які ў канцы твора дасягае свайго апагея. Аднак і аналітычна-рэалістычнае напружанне нарастае з не меншай сілай.

Паміж Самам і яго сынам-стражнікам у «Сне на кургане» — поўны разрыў. Паміж імі — закачанелая жанчына, аднаму яна была жонка, другому — маці. Інакш вырашана падобная сюжэтная лінія ў «Раскіданым гняздзе»: Сымон пераймае эстафету ў бацькі і бярэ на свае плечы адказнасць за ўсю бацькаўшчыну, за справы жывых і памяць мёртвых, старых і дзяцей, нармальных і звар'яцелых. І ўсё ж такі яго яшчэ нельга назваць лідэрам. «Пайшлі!..— роспачна ўсклікнуў ён на апусцелых руінах.— Не пачакалі мяне яшчэ хоць трохі. А так ужо ўсё наладзіў» (VI, 341). І сапраўды, з свайго раскіданага гнязда ў пачатку XX ст. зрушылася ўся старая Беларусь. У фінале п'есы наперад выходзіць Старац, за ім беларуская маці з дзецьмі. Тут жа — традыцыйная ў нацыянальным мастацтве і жыцці фігурка маленькага музыкі. І на ўсіх — «традыцыйныя» торбы, і ўсе спяваюць традыцыйны жабрацкі гімн — «Лазара». Гэта ўжо не толькі выгравіраваныя тыпы эпохі, а гістарычныя маскі.

Правадырам, якімі становяцца ў п'есе Незнаёмы і Сымон, трэба вырашыць яшчэ адну задачу — паказаць людзям, што існуе іншы ў жыцці шлях, што чалавек ужо склаў іншы гімн — гімн сваёй калектыўнай сіле, сваёй мары, сваёй чалавечай годнасці.

Але ёсць і яшчэ адна катэгорыя сярод дарагіх ім людзей — такіх, як страціўшая розум Зоська. Ёй найперш патрэбна дапамога і падтрымка.

Вар'яцтва Зоські — гэта і ёсць гнеў самога Перуна за адступніцтва. У «Сне на кургане» не вытрымлівае выпрабаванняў кабета. Марыля ж у «Раскіданым гняздзе», як відаць з аўтарскай характарыстыкі дзеючых асоб п'есы,— хоць і «нараклівая, але станаўкая кабеціна, замучаная жыццём» (VI, 384). Выпрабаванняў не вытрымала Зоська. Яна нагадвае Славіру з чарнавога варыянта «Сну на кургане»:

«Павеўнае стварэнне, у кабечым вобразе, чуткая, як пылінка цвету на ўсякі павеў ветру» (VI, 348). Зоська стала адшчапенцам у сваёй сям'і. Усё пачалося з страху перад рэчаіснасцю.

Невыпадкова, што пасля трагічнага першага акту на першы план выступае канфлікт паміж братам і сястрой — Сымонам і Зоськай. Ён заканчваецца поўным разрывам паміж імі. Сымон адмаўляе Зосьцы ў праве пайсці на бацькаву магілу, дапамагчы несці крыж. Адмаўляе, таму што яна сама пацягнулася да «іх» — да палаца. «Там будзеш сабой выціраці парогі»,— папярэджваў Я. Купала сучасніка ў раннім вершы «Не рвіся к багатым».

Бяда, якая напаткала Зоську, заўсёды падсцерагае натуры ўражлівыя. Яна «кволая дзяўчынка... як бы ад свету гэтага адарваная... Любіць яснату і кветкі... носіць беларускую вопратку» (VI, 384). Купала падкрэслівае, што сярод прадстаўнікоў «маладой Беларусі» ёсць нямала такіх натур, якія не могуць «пагадзіць акружаючага, будняга і трывожнага жыцця з сваімі думкамі-снамі напаўдзяцінымі» (VI, 384), але да іх трэба адносіцца з брацкай чуласцю. У фінале Сымон, трымаючы ў руках паходню, бярэ і Зоську за руку, бярэ яе з сабою «На вялікі сход! Па Бацькаўшчыну!!!».

Так у драме «Раскіданае гняздо» Я. Купала раскрыў заканамернасці фарміравання новага чалавека ва ўмовах рэвалюцыйнага змагання. Пры гэтым павесці сваіх суайчыннікаў уперад, гаворыць драматург, зможа толькі той, хто не збаяўся ўзяць на свае плечы крыж пакуты, што выпаў на долю народа, хто пераплавіў у агні душы свой боль у новую якасць — палітычны розум, гуманную мудрасць, ці, як скажа пазней К. Чорны, у «абвостраную цвёрдасць».

З вышыні сацыялістычнага ідэала ў творах Я. Купалы савецкага часу выкрываюцца тыпы, якія стрым-

лівалі гэты рух наперад. Да такіх тыпаў належыць і Мікіта Зносак з купалаўскай п'есы «Тутэйшыя» (1922), якая па жанру з'яўляецца творам палітычнай сатыры. Чалавек без нацыянальнага аблічча, без пэўных поглядаў і маралі, Мікіта Зносак з'яўляецца, тым не менш, апорай шавіністычнай ідэалогіі царызму. Створаны Ч. Айтматавым у рамане «Буранны паўстанак» вобраз манкурта — нацыянальнага рэнегата без роду, маралі і гістарычнай памяці, здольнага лёгка пусціць стралу ў мацярынскае сэрца, сёння стаў назоўным у духоўным ужытку ўсяго савецкага народа. Галерэя «тутэйшых» і перш за ўсё Мікіта Зносак — гэта самыя раннія вобразы манкуртаў у савецкай літаратуры, сведчанне наватарства беларускай драматургіі.

1982

Пафас станаўлення

Глыбіня мастацкага асваення рэчаіснасці шмат у чым залежыць ад агульнай настроенасці пісьменніка на вырашэнне практычных задач перабудовы і ўдасканалення сацыяльнага ладу.

Адраджэнне новай беларускай літаратуры супала з перыядамі разначынным і пралетарскім у развіцці рэвалюцыйнага руху. На рубяжы XIX—XX стст. у Беларусі набіраў сілу нацыянальна-вызваленчы рух, які атрымаў назву адраджэння. У яго ўключыліся шырокія масы працоўных, што садзейнічала арганічнаму спалучэнню задач сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення.

Новая літаратура фарміравалася як састаўная частка беларускага адраджэння. Важнейшыя праблемы чалавеказнаўства яна ставіла і вырашала ў цеснай сувязі з рэальнымі праблемамі нацыянальнага жыцця.

Адна з такіх праблем — праблема новага чалавека. Абысці яе не змагла ніводная са шматлікіх плыняў у літаратуры XX ст.

Пра адраджэнне чалавека гаварылі ў пачатку XX ст. і буржуазныя дзеячы — філосафы, эстэтыкі, пісьменнікі дэкадэнцкага, мадэрнісцкага кірунку. Яны высунулі канцэпцыю «духоўна-культурнага адраджэння». Адзіным вартым увагі аб'ектам даследавання буржуазныя пісьменнікі лічылі асобу, якую разглядалі як унікальную, непаўторную манаду, што

існуе па-за прыродным і сацыяльным універсумамі. Сімвалісты абсалютызавалі ролю мастацкай культуры. Супрацьпастаўляючы мастацтва ўсім відам іншай дзейнасці чалавека, яны лічылі яго адзіным фундаментам паўнацэннай асобы. Імкненне адкрыць «іншую рэальнасць» выключна праз суб'ект прывяло сімвалістаў да эстэтызацыі неакрэсленых падсвядомых імпульсаў, цьмяных імкненняў.

Знешне супрацьстаялі ім абстракцыяністы. Яны абсалютызавалі адноснасць і гістарычную абмежаванасць усіх формаў культуры і лічылі, што культурная спадчына наогул непатрэбна. «Прадметнае» мастацтва поўнасцю адмаўлялі. Рэалізм, на іх думку, не здольны перадаць нематэрыяльную аснову суб'ектыўнага быцця. Для гэтага існуе абстрактная сімволіка, пры дапамозе якой мастак павінен тварыць свой свет, які не падлягае лагічнаму асэнсаванню.

Не лічыліся з пазнаваўчымі і выяўленчымі вартасцямі слова і футурысты. Яны свядома ламалі традыцыйныя здабыткі паэтыкі, атаясамлівалі слова з прадметам, тварылі «новую рэальнасць», размяркоўваючы словы і часткі слоў на паперы, нібы рэчы ў памяшканні.

Розныя плыні мадэрнісцкага мастацтва аб'ядноўвае адна характэрная асаблівасць — абясцэньванне пазнаваўчай і камунікатыўнай функцый вобраза. Пазбаўленае выразнай акрэсленай думкі, буржуазнае мастацтва не змагло вырашыць задачу «духоўна-культурнага адраджэння». Яно, па сутнасці, і не займалася рэальнымі жыццёвымі праблемамі, таму што буржуазныя дзеячы хацелі ажыццявіць адраджэнне, не закранаючы самога буржуазнага ладу. Стаўка на «рэвалюцыю без прымусу» прывяла да здрады рэвалюцыйнаму руху. Яе рэакцыйная сутнасць найбольш поўна выказана ў кадэцкім зборніку «Вехи» (1909), які У. І. Ленін назваў «энцыклапедыяй ліберальнага

рэнегацтва»[1]. «Вехи» сталі філасофскай асновай эстэтыкі дэкадансу, у якім эстэтызацыя «новай пачуццёвасці» перарасла ў эстэтызацыю паталагічнай пагоні за насалодай. «Духоўна-культурнае адраджэнне» закочылася апалогіяй маральнай усёдазволенасці. Узорам таго можа быць раман Н. Арцыбашава «Санін». Культам хмельнага дыянісійства ў яго ніцшэанскім разуменні прасякнуты многія вершы паэтаў-мадэрністаў. Ф. Салагуб у 1902 г. напісаў, напрыклад, такія радкі:

Оргийное безумие в вине,
Оно весь мир, смеясь, колышет.
Но в трезвости и в мирной тишине
Порою то ж безумство дышит[2].

У свеце «оргийного безумия» мяжа паміж сэнсам і бяссэнсіцай становіцца неакрэсленай, неабавязковай. К. Бальмонта ўжо не мог задаволіць вядомы радок Цютчава «Мысль изречённая есть ложь», яму больш па душы «слова-хамелеоны»:

Они живут спеша,
У них свои законы,
Особая душа.

К. Бальмонт абсалютызуе няўлоўнасць сэнсу, зменлівасць, светапоглядную няўстойлівасць: «И сказка длится, длится И нарушает плен. Как сладко измениться — Живите для измен». Бальмонт выкарыстаў класічную форму для таго, каб уславіць чуму, праказу, цьму, забойства, бяду, «сляпыя гарады» («Уроды»).

Новая беларуская літаратура складвалася якраз

---

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. IV. М., 1969. С. 249.

[2] Русская поэзия XX века. (Дооктябрьский период). М., 1977. С. 113.

у той час, калі ў буржуазным мастацтве ўпадніцкія плыні сталі пануючымі.

Цесна звязаная з вырашэннем практычных задач сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення, беларуская рэвалюцыйна-дэмакратычная эстэтыка перш за ўсё катэгарычна адмяжавалася ад эстэтыкі буржуазнай эліты: «Я не для вас, паны, о не!» Адзін з матываў поўнага адасаблення Купалы ад дэкадэнцкай культуры — яе хмельны дух, у якім гіне ісціна: «Знячулі ў сытасці, віне, Вас не разжаліш праўды словам». Эстэтычнае крэда Купалы — праўда і дакладнасць ацэнак маральна-палітычных рэсурсаў беларускай сялянскай нацыі, якая на працягу стагоддзяў не ведала і не мела сваіх культурных і палітычных правадыроў.

Для эстэтыкі Я. Купалы характэрным з'яўляецца імкненне стварыць мастацтва глыбокай, усёахопнай думкі і вялікай мабілізуючай сілы. З гэтай мэтай паэт свядома арыентуецца на арганічнае спалучэнне рэалістычнай дакладнасці і рамантычнай экспрэсіі:

З зораў, з-пад неба ўсё быццё зямельнае
Проймеш паглядам цікавым наскрозь;
Бачыці будзеш — з жыццём нераздзельныя —
Крыўду, бяспуцце, нянавісць і злосць.

Горна расстаўшыся з буднімі справамі,
Тысячы ўздохаў пачуеш з грудзей;
Вызнаеш брата з рукамі крывавымі,
З сэрцамі гадзінаў поймеш людзей.

Крыкі, праклянцці пачуеш нязнаныя,
Мукі старыя, стагнанні цямніц,
Трупамі ўбачыш паляны засланыя,
Слёзы сірот, удавіц, маладзіц.

«К зорам» (II, 242—243)

Аб'ектыўна эстэтыка беларускіх адраджэнцаў была накіравана супраць неакантыянскіх поглядаў на мастацтва. Кант сцвярджаў, што ў канкрэтных

сацыяльных умовах немагчыма дасягнуць свабоды і шчасця, такі стан індывід можа перажыць толькі ў эстэтычнай дзейнасці. Неакантыянцы яшчэ далей адышлі ад рэчаіснасці. Яны лічылі мастацтва «новай рэчаіснасцю», не хочучы мець справу з рэальнасцю наяўнай.

Дзеячы беларускага адраджэння не маглі і не хацелі задаволіцца ўяўнай свабодай і шчасцем, гэтак жа, як і сялянскія масы не маглі задаволіцца ўяўным валоданнем зямлёй. Цётка, Купала, Колас, Багдановіч, Гарэцкі добра бачылі прывідны, ашуканскі характар «духоўна-культурнага адраджэння», якое, за рэдкім выключэннем, не аказала ўплыву на творчасць беларускіх пісьменнікаў дакастрычніцкага часу.

Больш складанай выглядае карціна ідэйна-эстэтычнай барацьбы ў паслякастрычніцкі час. Нігілістычныя плыні мадэрнізму бравіравалі рэвалюцыйнай фразай. Футурысты настойліва фарбавалі хмельнае дыянісійства ў чырвоны колер, свядома ламалі формы верша, рацыяналістычна падтрымліваючы ў паэзіі стан штучнага ўзбуджэння і ап'янення.

Шмат хто ў паслякастрычніцкай паэзіі быў схільны падобную «бурапену» лічыць за сапраўдную рэвалюцыйную паэзію. М. Грамыка ў прадмове да сваёй скандальна вядомай паэмы «Гвалт над формай», змешчанай у 1922 г. у першым нумары часопіса «Полымя», пісаў, што рэвалюцыя мае свой «нервоварашучы» тэмп і што такі ж «нервоварашучы тэмп ходу» павінна мець і рэвалюцыйная паэзія.

Сам М. Грамыка вельмі хутка вызваліўся ад ілюзій, а «нервоварашучая» традыцыя яшчэ доўга арыентавала маладых пісьменнікаў на рацыяналістычна абдуманую сімуляцыю хмельнага ўзбуджэння. А. Дудар у сваіх вершах 20-х гадоў хацеў бачыць свет у колерах чырвонага віна: «Глянь, як раніцы чырво-

нае віно срэбраногія бярозкі заліло». У яго вершах «чырванее ўжо белы снег», а над «бяздоннем вякоў навальніцы чырвоны конь» прамчаўся так, што «іскры яго падкоў запалілі стары закон». Дзеянне новага «закону» паэт бачыць як чырвоны разгул:

Што ні крок — агонь і пажар,
І старому — у сэрца удар,
І закон — на канцы нажа.
І не страшны ні бог, ні цар [1].

«Навальніца»

Прыблізна гэтак жа разумеў новы «закон» і Андрэй Александровіч, які нажом пагражаў нават самому сонцу:

Сонца, ты коўзацца любіш па стрэхах
І блішчэць на саборным крыжы.
Але ведай, кажу и не смехам,
Лепш не суньея са мной на нажы.

«Лепш не сунься»

Малады паэт не здагадваўся, што ён ідзе насуперак гуманістычным традыцыям і далучаецца да нігілістычнай буржуазнай традыцыі. Футурысты яшчэ ў 1913 годзе ў Петраградзе паставілі оперу «Перамога над сонцам». Для іх Сонца — увасабленне «старой красы», «кашчунная дрэнь». «Слоўная мудрагелістасць («заумь».— *А. Р.*) А. Кручоных,— адзначае сучасны даследчык,— абстрактная геаметрыя жывапісу К. Малевіча, какафонія музыкі М. В. Мацюшына стварылі для слухачоў оперы загадку, разгадаць якую было абсалютна немагчыма» [2].

Агульнасць паміж чорным квадратам К. Малевіча і чырвоным хмелем футурысцкай паэзіі ў 20-я гады яшчэ не заўсёды бачылася выразна. Сёння ня-

---

[1] Дудар А. Вежа: Вершы і паэмы. Мн., 1984. С. 30.

[2] Дуденков В. Н. Философия веховства и модернизм: Критика антигуманизма и эстетизма в России рубежа XX века. Л., 1984. С. 85.

цяжка прасачыць пачатак разбуральнай актыўнасці «неистовых ревнителей» у нігілістычнай эстэтыцы мадэрністаў дакастрычніцкага перыяду. У 30-х гадах імкненне «чырвоным смехам ачырвоніць нашы хаты» суправаджалася свядомай ломкай традыцыйных форм паэзіі, размеркаваннем слоў і марфем у нязвыклым парадку, які нагадваў размяшчэнне абстрактных фігур на лістах абстракцыяністкага жывапісу. У вершы «Партыя кліча», змешчаным у № 1 часопіса «Полымя» за 1930 год, А. Александровіч, відаць, думаў больш пра форму радка, чым пра сэнс слова:

Крык
варстата —
штык,
граната!
Нетраў
сок —
электра-
ток!
Рух
машынны —
плуг
далінам.
Поле,
нівы
калек-
тыву!

Падобную паэзію яшчэ можна лічыць запозненай дзіцячай гульнёй, а вось у так званай паэме П. Шукайлы «Акорды дзён», змешчанай у тым жа нумары часопіса «Полымя», гульня ўжо мяжуе з правакацыяй:

Раз
Два
Плі!
Направа
І налева
Ббі!

Рэвалюцыянарызм «бурапены» перарастаў у пустую рыторыку, пустазвонства, станавіўся «казённай трухляцінай» (Колас), К. Чорны падобную «творчасць» называў «славословием», «акафістам». Удумлівы празаік разумеў, што алілуйшчына сваё сапраўднае аблічча хавае пад чырвонай фарбай. Але ў які б колер ні перафарбаваліся мадэрністы, яны заканамерна рана ці позна каціліся да алілуйшчыны — яўнай ці падфарбаванай папоўшчыны, калі мець на ўвазе ідэалагічны эквівалент казённай рыторыкі. Мадэрністы не змаглі даць новую канцэпцыю асобы чалавека. У сімвалістаў асоба раствараецца ў неакрэсленых летуценнях, у акмеістаў яна дзічэе ў пагоні за прымітыўнай насалодай. Характэрна ў гэтых адносінах эвалюцыя англа-амерыканскага «паэта адчаю» Т. Эліота. У сваіх паэмах «Бясплодная зямля» (1922), «Пустыя людзі» (1925) і «Попельная серада» (1930) ён паказаў тупікі буржуазнай цывілізацыі, якая аскальпавала зямлю, спустошыла чалавека. Т. Эліот пакінуў Амерыку, але ён не змог выйсці за межы індывідуалістычнага буржуазнага светасузірання. У масах, якія пачалі ў дні Кастрычніка абнаўленне свету рэвалюцыйным шляхам, аўтар «Бясплоднай зямлі» бачыць арду, што ператварае Усходнюю Еўропу ў суцэльную пустку. Т. Эліот не змог прыйсці да згоды з той ісцінай, што адраджэнне чалавека пачынаецца ў рэвалюцыйных дзеяннях сацыяльных нізоў. Спроба выйсці «з даліны зорак, што гаснуць», чыста суб'ектыўным шляхам скончылася няўдачай. У напісаных пасля першай сусветнай вайны паэмах Т. Эліота ўжо няма месца для ілюзій наконт «вешчай душы», якая злёгку нібыта сумуе «па чарах сну» ў вершах В. Іванова, мроіць «о неведомом обете» і хоча таго, «чего нет на свете» — у вершах З. Гіпіус. Т. Эліот бачыць вакол сябе полых, пустых людзей:

Мы пустыя людзі,
Мы пудзілы, а не людзі.
Схіляемся разам.
Саломаю напханыя, галава да галавы,
Мармычам разам
Голасам ціхім, сухім
Бязглуздзіцу,
Як вецер у сухой траве
Ці пацучыныя лапы на бітым шкле
У нашых сухіх падвалах.

Нешта без формы, без колеру цені,
Мышцы без моцы, жэсты без руху;
Тыя, што ўжо перайшлі
Бязбоязна ў царства смерці,
Ведаюць, што мы не аблудныя,
Моцныя душы мы — але
Пустыя людзі,
Пудзілы, а не людзі [1].

(Пераклад В. Валынскага)

Т. Эліот гаварыў, што пісьменнік, які не змог «прымерацца» [2] да рэальнага часу, не міне творчага крызісу. Сказанае адносіцца і да яго самога. Не прыняўшы рэвалюцыйнай перабудовы жыцця, ён вымушаны быў шукаць суцяшэння ў містыцы, прыняць пануючую ў Англіі ідэалогію буржуазіі.

Крытыкам, якіх сёння называюць прыблізным тэрмінам «вульгарызатары», у свой час таксама не хапіла жадання і смеласці, каб «прымерацца» да патрэб новага часу, адкрыта глянуць на нявырашаныя праблемы самасцвярджэння народа ў гісторыі, у рэальных умовах эпохі.

Вульгарызатары абвясцілі, што ўсе праблемы, акрамя, можа, вытворчых, вырашаны.

Каб апраўдаць сваё рэнегацтва, яны азвярэла на-

[1] Далягляды: Замежная літаратура. Мн., 1985. С. 221—222.

[2] Мортон А. От Мэлори до Элиота. М., 1970. С. 24.

кінуліся на пачынальнікаў беларускага адраджэння, навязвалі пісьменнікам культ вышэйшай волі і бадай што незямнога розуму, увасоблены нібыта ў абліччы Сталіна, і наогул зводзілі літаратуру да ўзроўню ілюстраванага дадатку да культаўскай ідэалогіі — «казённай трухляціны».

Мадэрнісцкае мастацтва адрывала чалавека ад прыроднага і сацыяльнага універсумаў, рвала гнасеалагічную сувязь свядомасці з рэчаіснасцю, калі яно нагнятала безвыходны песімізм ці фарсіравала «пяцёхкапеечны аптымізм» або матывы «казённай радасці».

Вялікая роля ў барацьбе з разбуральнымі тэндэнцыямі падфарбаванага ў чырвоны колер мадэрнізму належыць эстэтыцы і эпічнай паэзіі Якуба Коласа. Погляды пісьменніка на грамадскую ролю літаратуры выказаны найбольш акрэслена ў яго вядомых артыкулах «Аманал» А. Куляшова» і «Мова М. Лынькова па раману «На чырвоных лядах» (1934). Асабліва важнае значэнне маюць мастацкія творы Я. Коласа, прысвечаныя тэме паэта і паэзіі,— паэмы «Сымон-музыка», алегарычныя навелы «Хмарка», «Ноч, калі папараць цвіце», «Цвіркун», сатырычныя апавяданні «Трыумф» і «Драматург і лірычны паэт».

У скандэсавана сціслай форме Якуб Колас выказаў сваё грамадзянскае і эстэтычнае крэда і ў паэтычных прадмовах да паэмы «Сымон-музыка» і да «Казак жыцця».

Аб'ектыўна ўсе творы Якуба Коласа скіраваны супраць духоўна-культурнага абнаўлення грамадства ў буржуазна-дэкадэнцкім, суб'ектывісцкім яго разуменні. Вырашэнне праблем мастацкай творчасці для Коласа не абсалют, а частка ўсяго складанага комплексу праблем гістарычнага адраджэння народа. У прадмове да «Сымона-музыкі» аўтар трактуе мас-

тацтва як скарб, што збіраўся «ад тысячы ніцей, з якіх аснована і выткана жыццё». У гэты скарб уваходзяць не толькі мастацкія каштоўнасці, а, наогул, усё «разуменне», у тым ліку і тых сацыяльных праблем, якія неабходна вырашаць.

Паэтычны эпас Я. Коласа складваўся ў той час, калі кансерватыўна-арыстакратычная і нігілістычная філасофія ўзмацніла свой разбуральны ўплыў на свядомасць інтэлігенцыі, заклікаючы яе шукаць ратунак ад спусташэння толькі ў сваёй душы. Невыпадкова «Казкі жыцця» Колас пачынаў праграмнай прадмовай, аб'ектыўна накіраванай супраць вехаўскай філасофіі:

Не ў аднэй толькі нашай душы
Зерне ёсць хараства —
Аб ім казку складае ў цішы
Колас нівы, трава.
Не ў адным толькі сэрцы людзей
Іскра праўды гарыць —
Аб ёй песню пяе салавей,
Аб ёй рэчка журчыць.
У той песні, шырокай, як свет,
Чутны ветры і гром.
Дык прымі ж ты прывет,
Свет бязмежны, мой дом [1].

У сваім эпасе Колас выносіў вырашэнне экзістэнцыяльнай праблематыкі за межы суб'ектывісцкай рэфлексіі. На паэтычны вопыт Коласа абапіраўся К. Чорны, калі выказваў адзін з галоўных прынцыпаў сваёй творчасці. У артыкуле «Перад другім дзесяцігоддзем» (1927) К. Чорны выступіў супраць ператварэння літаратуры ў «пазаддзе жыцця». Ёй празаік адводзіў місію «жыццебудаўніцтва», маючы на ўвазе вялікія мэты гістарычнай творчасці. К. Чор-

[1] Колас Я. Зб. тв.: У 14 т. Мн., 1973. Т. 5. С. 469. (Далей у дужках рымскімі лічбамі будзе абазначаны том, а арабскімі — старонка гэтага выдання.)

ны выказваўся таксама супраць ператварэння мастацкага твора ў аднадзённую агітку. Ён выступіў супраць філасофіі «вінціка» яшчэ да таго, як яна была афіцыйна абвешчана. Спачатку, аднак, павінна была з'явіцца эстэтыка Коласа, у якой па-новаму раскрываецца багацце асобы ў яе шматлікіх узаемасувязях з прыродным і сацыяльным універсумамі. Паэтызацыю прыроды ў творах Коласа нельга лічыць запозненай данінай натурфіласофскім поглядам. Думка паэта была скіравана ўперад. Колас апаэтызаваў рэальна магчымую «казку жыцця» — адзінства творчых сіл прыроды і грамадства. К. Маркс адзначаў, што «грамадства ёсць закончанае сутнаснае адзінства чалавека з прыродай і ажыццёўлены гуманізм прыроды»[1]. Творчыя намаганні Коласа накіраваны на натуралізацыю чалавека і гуманізацыю прыроды. Такі шлях у паэзіі быў не пад сілу любым дэкадэнцка-мадэрнісцкім плыням. Паэтычная прадмова да «Казак жыцця» нібы спецыяльна накіравана супраць мадэрнісцкага спустошання і ізаляцыі суб'екта.

Паэмы «Новая зямля» і «Сымон-музыка» — своеасаблівая старонка паэтычнага эпасу XX стагоддзя. Няпроста падшукаць ім аналагі, дзе б з такой паэтычнай сілай была паказана цэннасць прадметнай дзейнасці чалавека, матэрыяльна-цялесных форм жыцця наогул. Менавіта гэтая якасць і складае, на думку Гегеля, своеасаблівасць эпічнай паэзіі. У «Лекцыях па эстэтыцы» ён адзначаў, што эпічная паэзія новага, пераважна празаічнага часу сустрэнецца з многімі цяжкасцямі: «Яна павінна ператварыць звыклыя для празаічнай свядомасці *формы* выказвання ў паэтычныя і пры ўсёй зададзенасці, якая па неабходнасці вымагаецца такім супрацьпастаўленнем, усё ж цалкам захаваць бачнасць свабоды, у якой

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42. С. 118.

мае патрэбу мастацтва»[1]. Барацьбу паміж празаічным і паэтычным светаўспрыманнем паспяхова зможа, на думку выдатнага мысліцеля, вырашыць «толькі найвялікшая геніяльнасць». Колас гэтую задачу вырашаў паспяхова і тым самым раскрываў па-новаму цэннасць чалавечага жыцця на зямлі. Ідэя адраджэння чалавека, роўнавялікага самой прыродзе, была для Коласа крыніцай вялікай паэтычнай сілы, неабходнай для рэвалюцыйнага абнаўлення эстэтычнай свядомасці.

Праблематычная сувязь «Новай зямлі» і «Сымона-музыкі» грунтоўна раскрыта ў сучасным літаратуразнаўстве. Тым не менш рознастылёвасць паэм выклікае розныя меркаванні наконт метаду Коласа.

Думаецца ўсё ж, што маюць рацыю тыя даследчыкі, якія гавораць пра рэалізм абедзвюх паэм. Коласа хвалявалі рэальныя праблемы адраджэння народа. Рамантыкі сваю галоўную місію бачылі ў тым, каб выказаць эмацыянальны пратэст супраць меркантыльнага свету. Канечная мэта аўтара «Сымона-музыкі» звернута да практыкі. Прысвяціўшы паэму беларускай моладзі, Я. Колас папярэджваў новае пакаленне будаўнікоў Савецкай Беларусі аб тых выпрабаваннях, што чакаюць іх у рэальным жыцці. Побач з разгорнутымі малюнкамі сацыяльнага быцця ў паэме вялікая роля належыць навелам-прытчам, філасофскім разважанням, сэнс якіх часта абагульняецца ў форме максімаў, крылатых выказванняў, што сталі характэрнай асаблівасцю сучаснай філасофскай лірыкі.

Знешне па стылёвай афарбоўцы «Сымон-музыка» і сапраўды нагадвае рамантычную паэму, але гнасеалагічна гэты твор Коласа, як і «Новая зямля»,

---

[1] Гегель В. Ф. Эстетика: В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 359, 360, 389.

больш цесна звязаны з тым адгалінаваннем ад рамантычнай паэмы, якое ў XIX ст. склалі запісаны Э. Лёнротам народна-паэтычны карэльскі эпас «Калевала», «Песня пра Гаявату» Г. Лангфела, паэма пра пошукі народам праўды «Каму на Русі жыць добра» М. Някрасава. Вобразы Вяйнямёйнена, Гаяваты і Грышы Дабрасклонава адрозніваюцца ад дэманічных герояў рамантычных паэм праметэеўскай натурай. Гэта прарокі адраджэння чалавецтва, што «ідуць з навукай новаю к людзям» (Купала), каб дапамагчы ім выйсці са змрочнай прадгісторыі. У народна-паэтычным эпасе новага часу выказана патрэба ў сапраўдных правадырах, мудрых і самаахвярных. Якуб Колас паказаў, як у нетрах народнага жыцця фарміруецца геній, што жыве музыкай абнаўлення зямлі:

Свет хацелася абняць
І людзям бліскучай зоркай
У іх цемрадзі зазззяць
І сказаць ім, як шчасліва
Можна жыць і на зямлі,
А яны ўсе — злы-маўклівы
І гняўліва-абурлівы,
З рубяжоў дабра зышлі. (VI, 331—332)

Героя, які ўбачыў сэнс жыцця ў тым, каб узвысіць лёс сірочы, чакаюць выпрабаванні. Ён можа быць вечным вандроўнікам, у чым Я. Колас не бачыць ніякага харaства і рамантыкі і, па сутнасці, паміж вандроўніцтвам і жабранінай ставіць знак роўнасці. Карчма ў паэме «Сымон-музыка» — гэта сімвал бязладнага жыцця чаднай багемы, уяўнай свабоды. Такі ж абагульнены сэнс мае і вобраз панскага палаца — сімвал афіцыёзнай культуры, «казённай трухляціны», якая губіць усё жывое, што трапляе пад яе апеку. Уся рамантычная атрыбутыка ў паэме «Сымон-музыка» паказана ў нечаканым для páман-

тычных твораў ракурсе — як праява духоўнага ўціску і прыгнечання асобы.

Асаблівы сэнс у паэме набывае «Песня аб званах», у якой гаворыцца пра «няроўнае змаганне» з пустазвонствам. «Бразгатанне, пустазвонаў клік фальшывы» — гэта рэальная небяспека, з якой сутычка немінучая. Аб гэтым паэма Коласа папярэджвала ў першыя паслякастрычніцкія гады. Барацьба з гэтай пагрозай з'яўляецца актуальнай і сёння, яе значэнне выходзіць за межы літаратурнай творчасці.

Да эпічных паэм далучаецца праблематычна і трылогія Коласа «На ростанях». Яе галоўны герой Лабановіч прыходзіць да пераканання, што ў барацьбе за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне патрэбны прынцыповыя і перакананыя кіраўнікі, аб'яднаныя ў палітычную партыю.

Ацэньваючы па заслугах вялікае значэнне працы сучасных даследчыкаў, што расчысцілі коласазнаўства ад бруду махісцкіх домыслаў вульгарызатарскай крытыкі, нельга не адзначыць, што ў педагагічнай літаратуры пануе ўсё яшчэ схема, паводле якой Лабановіч сам няздатны разабрацца ў палітычнай сітуацыі. А між тым кожны крок Лабановіча свядомы, абдуманы. Герой Коласа не афішыруе, не дэкларыруе сваю жыццёвую праграму. Ён ажыццяўляе яе практычна. Нават калі Лабановіч выказвае сваё філасофскае крэда — «намацаць галінамі сонца»,— то робіць гэта для таго, каб дапамагчы сваім таварышам канчаткова вызваліцца з-пад улады чараў містыкі і анархізму.

Вобраз Лабановіча ўносіў вельмі прыкметныя нюансы ў традыцыйнае аблічча народнага заступніка, прарока, кіраўніка народных мас. Ён не падобны на вобраз жалезнага чалавека. Сваё асабістае ўздыманне да сонца Лабановіч не мысліць у адрыве ад палітычнага самасцвярджэння свайго народа. У яго ёсць

цвёрдае перакананне, што геніяльныя адзіночкі не зменяць жыцця, калі дрэмле народная душа: «Навязваць жа людзям сваю волю, вымагаць ад іх, каб яны рабілі іменна так, а не іначай, мы не маем права, бо хто можа паручыцца за тое, што мы не памыляемся? Гэтым і тлумачыцца той факт, што розныя правадыры, якія захоплівалі жарам свайго пераканання людскі натоўп і вялі яго за сабою,— вялі толькі да тае граніцы, ад якой пачыналіся перашкоды. Натоўп не разумеў гэтых перашкод, адольваць іх у яго не было ахвоты. На гэтым пункце выпікалі непаразуменні. Правадыр з гарчэчаю ў сэрцы казаў: «О, сляпы, нікчэмны натоўп, статак жывёлін!» А натоўп крычаў: «Ты — ашуканец! Пабіць цябе каменнямі!»

Такі кірунак думкі Лабановіча гаворыць аб тым, што ён па-сапраўднаму крытычна паставіўся да тэорыі народнікаў пра натоўп і героя, да моднага ў дэкадэнцкай літаратуры захаплення ніцшэанствам. Характэрна, што свае гісторыясофскія погляды Лабановіч сістэматызуе перад тым, як першы раз адчыніць дзверы ў клас. Сваё галоўнае прызначэнне настаўніка ён бачыць у тым, каб абудзіць у вучняў крытычны розум, і «ў гэтым абуджэнні крытычнае думкі Лабановіч бачыў пачаткі таго вялікага сацыяльнага руху, які павінен пралажыць прасторную дарогу да новых форм жыцця». Праўда, напярэдадні рэвалюцыі 1905 года Лабановіч яшчэ не ведаў, якія менавіта новыя формы сацыяльных адносін неабходна ствараць на карысць свайму народу, але ён, па сутнасці, самастойна займаецца рэвалюцыйным асветніцтвам. I невыпадкова ён вучыць сялян грамаце, бо непісьменны, як вядома, стаіць па-за палітыкай. Лабановіч не лічыць сур'ёзнымі людзьмі рэвалюцыянераў, якія не працуюць з народам, далёкія ад яго інтарэсаў і патрэб.

У яго адносінах да Вольгі Андросавай ёсць пры-

хаваная іронія, але зусім інакш ставіцца Лабановіч да слоў рэвалюцыянера Галубовіча: «Дазволь мне верыць, Андрэй, што ты ніколі не адступішся ад народа. Я не сумняваюся ў гэтым, бо ты і так моцна з ім звязаны».

Канцэпцыя асобы чалавека ў беларускай літаратуры звязана з паказам росту палітычнай актыўнасці працоўных мас, у асяроддзі якіх фарміруюцца свядомыя правадыры. Ім належыць вялікая роля ў змаганні за права «людзьмі звацца». Лабановіч спачатку думаў, што яму яшчэ доўга давядзецца займацца толькі асветніцкай работай, але самі сяляне вёскі Выганы выказалі сваё жаданне бачыць яго ў якасці кіраўніка ў класавай барацьбе з панам Скірмунтам. У канкрэтных умовах часу гэта азначала «не адступіцца ад народа», сплаціць яму «доўг векавы».

Праблеме станаўлення правадыра працоўнай масы беларуская літаратура ўдзяліла шмат увагі ў перадкастрычніцкі і паслякастрычніцкі час. Вырашэнне гэтай праблемы ставіла пісьменнікаў перад неабходнасцю ўнесці свой уклад у разблытванне «спрадвечных закляццяў». У часы рэвалюцыйнай перабудовы асабліва востра паўстала пытанне, сфармуляванае ў часы еўрапейскага Адраджэння Шэкспірам у яго трагедыі «Гамлет»:

Быць ці не быць? — пытанне толькі ў гэтым;
Што больш высакародна: пакарыцца
Прашчам і стрэлам яраснага лёсу
Ці ў паядынку з цэлым морам крыўд
Перамагчы яго? [1]

(Пераклад В. і А. Вольскіх)

Прынц дацкі лічыў, што «ўдары, здзекі часу, гвалт дужага, пагарду ганарліўца», «маруднасць суд-

---

[1] Шэкспір У. Трагедыі. Мн., 1954. С. 202.

дзяў, іх несправядлівасць» нас прымушае цярпець «жах чагосьці пасля смерці». Пачынаючы з Ф. Багушэвіча, беларуская літаратура настойліва пераглядае агульнапрынятыя адказы на вечныя пытанні, ставіць і вырашае іх у іншым ракурсе. Пытанне «быць ці не быць?» выносіцца за межы індывідуальнага самасцвярджэння, становіцца часткай праблемы быць ці не быць бацькаўшчыне роўнай сярод роўных, мець ці не мець народу сваю будучыню. Пошук «кораня рэчаў», адказу на пытанне «што яно?» суправаджаўся паглыбленым аналізам праблем жыцця і смерці ў філасофскіх драмах Я. Купалы, прозе Я. Коласа, М. Гарэцкага, Ц. Гартнага, З. Бядулі, К. Чорнага, М. Зарэцкага, М. Лынькова. Я. Колас у пошуках рашэння агульначалавечай праблемы стварыў міфалагему, у якой цэнтральнае месца належыць вобразу магутнага дрэва, што каранямі ўвайшло глыбока ў зямлю і галінамі цягнецца да сонца — сімвал жыцця і пазнання дабра і зла.

У свядомасць Лабановіча вобраз дрэва прыйшоў усё ж не з Бібліі, а «са скарбу народнай душы самабытнай»: «Каб вы запыталіся ў дрэва, чаму яно расце, дык хіба ж бы яно вам адказала? Так і я не магу адказаць вам. Жывём, пакі жывецца, бо жывы ў зямлю не палезеш, а прыйдзе смерць, тады пахаваюць». Зразумела, што аўтара трылогіі і яго героя не ўсё задавальняе ў словах школьнай старожкі, але трэба ўлічыць, што яны прагучалі на фоне паказанай Коласам дэградацыі і выраджэння абыякавай да лёсу бацькаўшчыны інтэлігенцыі, якая сама сябе жывасілам загубіла духоўна, без супраціўлення пакарылася «прашчам і стрэлам лёсу». Падкрэслена «простыя», «прыземлены» адказ старой паляшучкі дапамог Лабановічу стаць на грунт рэальнага жыцця і сфармуляваць пасля ўсяго гэтага сваё крэда: «Намацаць галінамі сонца».

Маладое пакаленне 20-х гадоў у літаратуры настойліва сцвярджала думку, што сэнс мае толькі «радасць існавання». М. Гарэцкі яшчэ ў дакастрычніцкіх апавяданнях (зб. «Рунь», 1914) падкрэсліваў, што містыка і смерць — паняцці тоесныя, што ў смерці няма сэнсу. «Пустому» чалавеку і прагматыку ён супрацьпаставіў вобраз беларускага адраджэнца, блізкага па сваім душэўным складзе «натхнёным людзям» (А. Платонаў) у прозе 20-х гадоў. Пераважна гэта былі людзі сацыяльнага нізу. К. Чорны ў глыбінях душы чалавека працы — «студнях са слязамі», як называў іх М. Багдановіч,— знаходзіў «пласты жыццяздольнасці, нязжытыя, нячэпаныя».

М. Гарэцкі, М. Лынькоў, К. Чорны адкрылі аб'ектыўна існуючыя заканамернасці станаўлення новага чалавека, стадыі яго духоўнага росту. Асаблівая роля пры гэтым надавалася аналізу крызісных сітуацый у духоўным росце. Свядома ўваходзячы ў гістарычны працэс, героі М. Гарэцкага не прымаюць гатовых прагматысцкіх парад, ім патрэбна вялікая, вывераная практыкай, выпакутаваная праўда. Іх рэфлексія прынцыпова адрозніваецца ад рэфлексіі «няшчаснай свядомасці» (Гегель) т. зв. «лішняга чалавека» або інтраверціраванай, звернутай на самую сябе, на аналіз уласных перажыванняў асобы ў экзістэнцыялісцкай філасофіі. «Я не хварэю ўсясветнай журбой-жудою, не, не,— я хварэю нечым другім, але чым?» [1] — дакопваецца да ісціны лірычны герой у мініяцюры М. Гарэцкага «Стогны душы».

Змест лірычнага перажывання ў творах М. Гарэцкага, К. Чорнага складае гістарычная трагедыя беларускага народа, які ў дакастрычніцкі час застаўся

---

[1] Гарэцкі М. Зб. тв.: У 4 т. Мн., 1984. Т. 1. С. 58. (Далей у дужках рымскімі лічбамі будзе абазначаны том, а арабскімі — старонка гэтага выдання.)

без правадыроў. «Правадыры! Дзе вы? Браты, сястрычкі, ідзіце за мною»,— так скіроўваецца ў М. Гарэцкага да сацыяльна-палітычнай практыкі аналіз сэнсу трагічных калізій драматычнай аповесці «Антон». «А яшчэ,— разважае камуніст Зелянюк у рамане «Вязьмо» М. Зарэцкага,— трапляюцца і такія няўдалыя правадыры, што замест — паказаць дарогу, штурхаюць у каршэнь...» [1]

Лірычная проза адкрывала этапы ў духоўным станаўленні героя — кіраўніка мас, здольнага выкрыць кар'ерысцкія мэты аматараў «штурхаць у каршэнь». Асабліва значныя здабыткі ў гэтай галіне чалавеказнаўства належаць К. Чорнаму. Паказваючы духоўнае ўзвышэнне асобы ў «агнях і бурах» веку, празаік звяртаў увагу на фарміраванне ў чалавеку «абвостранай цвёрдасці», з якой выплаўляецца здольнасць да «непераможнай дзейнасці». «Новы чалавек пачнецца там, дзе скончыцца «смирение» і «славословие»,— так К. Чорны пісаў у 1932 г. пра ідэалагічныя асновы чалавека сацыялістычнай рэальнасці. У сваіх апавяданнях і раманах «Сястра» і «Зямля» празаік адкрываў аб'ектыўна існуючыя заканамернасці станаўлення менавіта такога чалавека. Героі К. Чорнага — людзі вялікай душэўнай шчодрасці. У «агнях і бурах» душы кожнага з іх фарміруецца новая якасць — «абвостраная цвёрдасць», з якой і пачынаецца здольнасць да «непераможнай дзейнасці», непрымірымасць да любога «славословия», непахіснасць перад любымі аўтарытэтамі, перад любой сілай. У зборніку «Пачуцці» (1926) К. Чорны паказаў людзей на розных этапах духоўнага станаўлення. Вызваленне ляснога таксатара Ваці Браніслаўца («Сястра») з-пад улады ўсюдыіснага, заўсёды «цвёр-

---

[1] Зарэцкі М. Вязьмо: Раман. Мн., 1962. С. 181. (Далей у дужках абазначаюцца старонкі гэтага выдання.)

дага» і заўсёды лідэра Абрама Ватасона раскрыта найбольш поўна.

Канец 20-х гадоў засведчыў вялікія дасягненні беларускай прозы ў адлюстраванні заканамернасцей станаўлення сацыяльна-дзейснай асобы. Свядомы патрыёт-гуманіст, сфарміраваны практыкай сацыялістычнага будаўніцтва, сам пераходзіў у наступ на прыстасаванцаў, кар'ерыстаў і шкурнікаў: «Вы ўсюды тыцкаеце сваю «рэвалюцыйнасць»,— адказвае ў лісце паклёпніку Марынковічу сын вясковай галечы Віктар Лукашэвіч.— А на справе, што для вас сама рэвалюцыя? Гэта такое ўстанаўленне на свеце, на якім вашаму брату вельмі зарабляць добра можна. Гэта сродак з якога-небудзь унтэр-афіцэра зрабіцца добрым савецкім начальнікам, і калі ўдалося ўшыцца ў партыю, дык браць партстаўку ці, прынамсі, дамагацца яе, арганізоўваць усялякія закулісныя авантуры, плёткі, палітыканства лічыць за палітыку, ухітрацца пускаць усё гэта «па партыйнай лініі», жыць у вялікім горадзе, лавіраваць, каб не папасці кудынебудзь у глуш, кожны год ездзіць адпачываць на поўдзень, часта мяняць жонак (бо рэвалюцыя ж раскідала старую сям'ю і дала савецкаму грамадзяніну волю!), псаваць мову беларускай нацыі... канцылярскай беларусізацыяй на 100 прац., выслужвацца перад начальствам, трубіць усім у вушы сухія лозунгі, ператвараючы ў іх жывое слова рэвалюцыі, гаварыць на сходах агульныя, «вытрыманыя на 100 прац.», фразы — от і ўсё. От і існасць для вас рэвалюцыі. Выгадная штука гэтая рэвалюцыя! Ці ж не праўда? Можна жыць і бога хваліць (лепш усяго гэтую старую прымаўку асучасніць, і каб яна была ідэалагічна вытрыманая — «можна жыць і рэвалюцыю хваліць!»). Але вы гэта сябе лічыце рэвалюцыяй, і ўся ваша «рэвалюцыйная» дзейнасць накіравана на тое, каб гэтая прымаўка гучала на свеце так: «Можна

нам усім жыць і рэвалюцыянера Марынковіча хваліць».[1]

У. І. Ленін у артыкуле «Лепш менш ды лепш» гаварыў, што лёс сацыялізму залежыць ад людзей, за якіх можна ручацца, што яны ні слова не возьмуць на веру, ні слова не скажуць супраць сумлення,— не пабаяліся прызнацца ні ў якой цяжкасці і не пабаяліся ніякай барацьбы для дасягнення сур'ёзна пастаўленай сабе мэты» [2].

Беларуская даваенная проза адкрывала заканамернасці станаўлення грамадства, у якім непрымірымыя адносіны да любых адступленняў ад сацыялістычнай законнасці з'яўляюцца агульнапрынятай нормай. Канцэпцыя асобы новага чалавека арганічна вырастала з вобраза свядомага беларуса-адраджэнца, які станавіўся гаспадаром бацькаўшчыны, дбаў пра яе лёс. У творах Я. Купалы («Раскіданае гняздо», «Тутэйшыя», зборнік «Безназоўнае» з аднайменнай паэмай), Я. Коласа («Сымон-музыка», «На ростанях»), М. Гарэцкага («Рунь», «На імперыялістычнай вайне», «У чым яго крыўда?», «Меланхолія», «Дзве душы») праблема адраджэння асобы арганічна звязваецца з паказам рэвалюцыйнага пераўтварэння рэчаіснасці. Вобраз новага чалавека ў гэтых творах не мае нічога агульнага з ідэальным героем. Пісьменнікаў цікавілі рэальныя людзі, якія павінны былі стаць гаспадарамі свайго лёсу. З гэтай мэтай настойліва падкрэслівалася ў літаратуры неабходнасць духоўна валодаць гісторыяй, уменне «судзіці суд». Тэма суднага дня і сёння жыве ў падтэксце твораў розных жанраў (лірыка М. Танка, А. Куляшова, аповесці і раманы В. Быкава, В. Казько, М. Лобана, п'есы

---

[1] Чорны К. Зб. тв.: У 8 т. Мн., 1972—1975. Т. 2. С. 57—58. (Далей у дужках рымскімі лічбамі будзе абазначаны том, а арабскімі — старонка гэтага выдання.)

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 392.

А. Петрашкевіча). У 20-я гады да яе настойліва звяртаўся Я. Купала. Новы чалавек, падкрэсліваў паэт, гэта мудры гісторык, суддзя гісторыі:

І прыйдзе новых пакаленняў
На наша месца грамада
Судзіці суд, ці мы сумленна
Жыццё прайшлі, ці чарада
Зняваг мінулых нас не з'ела,
Пакінуўшы свой дым і чад,
І мы па-даўняму нясмела
Жылі не ў лад і неўпапад?

«І прыйдзе...» (IV, 136)

На суд новых пакаленняў проза 20—30-х гадоў выводзіла ўсю папярэднюю гісторыю. І гэтым тлумачыцца багацце сацыяльна-псіхалагічных тыпаў у раманах і аповесцях «На ростанях» Я. Коласа, «Сокі цаліны» Ц. Гартнага, «Дзве душы» і «Віленскія камунары» М. Гарэцкага, «Салавей» і «Язэп Крушынскі» З. Бядулі, «Апошні зверыядавец» і «На чырвоных лядах» М. Лынькова, «Мядзведзічы» К. Крапівы, «Бацькаўшчына», «Трыццаць год» і ўсіх іншых творах К. Чорнага, «Сцежкі-дарожкі» і «Вязьмо» М. Зарэцкага, «Спалох на загонах» П. Галавача. Падобныя з'явы назіраюцца і ў драматургіі У. Галубка і К. Крапівы, найбольш блізкіх да народнага тэатра. Галерэя чалавечых характараў на рубяжы 20—30-х гадоў сістэматызавалася ў новую табліцу чалавечых элементаў, дзе вартасць асобы ставіцца ў залежнасць ад яе сацыяльна-палітычнай актыўнасці. Ішоў працэс пазнання чалавечай гісторыі, выверены практыкай рэвалюцыйнай перабудовы. Бяздумнай сімуляцыі «чырвонага хмелю» быў супрацьпастаўлены роздум над сэнсам чалавечай дзейнасці:

Вякі плылі, бы ціхая вада,
Я сёння — ўнук. Я заўтра — дзед.
Я — грамада...

Пясок Егіпту мой хавае след,
Дзе я пастроіў піраміды.
Я — раб... Мае балелі рукі,
Мяне тапілі акіяны мукі,—
Я ж абышоў зямныя кругавіды,
Стварыў мільёны дзіў
І — сам дзіўлюся...
Я — жыў...
Але нікому не малюся.

Гэта радкі з верша А. Моркаўкі «Я жыў» (1925). Але не толькі ён па-новаму чытаў сэнс, змешчаны ў архітэктуры пірамід, у вобразе сфінкса, запісаны на палімсесце, на скрыжалях гісторыі наогул. Энергію для перагляду законаў «чалавечай нялюдскасці» (Чорны), для творчасці сапраўды чалавечай гісторыі даў маладому пакаленню «чырвоны сцяг, што вылецеў у семнаццатым з сэрцаў найсумленнейшых людзей» (П. Панчанка). Арыентацыя на маральны кодэкс Кастрычніка была і застаецца крыніцай новых адкрыццяў у мастацкім чалавеказнаўстве, і пацвярджэннем таму з'яўляюцца лепшыя здабыткі літаратуры нашых дзён.

1987

Маштабнасць думкі

Пра Змітрака Бядулю пакуль што не гаварылі як пра пісьменніка філасофскага складу. Звярталася больш увагі на эмацыянальны змест яго твораў. Сёння ж становіцца відавочным, што эмацыянальнасць, экспрэсія ў літаратуры не толькі не скоўваюць пісьменніцкую думку, а наадварот — надаюць ёй маштабнасць і вялікую сілу ўздзеяння, калі думка пісьменніка ідзе ад гістарычных патрэб яго народа, калі яна скіравана ў будучыню.

Сказанае адносіцца і да спадчыны Змітрака Бядулі. Кузьма Чорны, якога сёння мы па праву лічым пісьменнікам глыбокай філасофскай думкі, у «Аўтабіяграфіі» (1940) пра З. Бядулю палічыў патрэбным сказаць: «Першым, а значыцца, і самым важным маім літаратурным настаўнікам быў Змітрок Бядуля. Ён многа зрабіў для мяне сваімі парадамі і памог мне, тады маладому і пачынаючаму пісьменніку, стаць на творчую дарогу» (VIII, 48). К. Чорны ведаў, у якіх пісьменнікаў браць урокі літаратурнага майстэрства, бо яго першай акадэміяй было жыццё — дзяцінства ў сям'і панскага парабка. І пачынаўся філасофскі роздум К. Чорнага з думкі пра «пакуты чалавека на зямлі, якія ў нас яшчэ не знішчаны і за знішчэнне якіх мы ўсе цяпер змагаемся» (VIII, 70). Пра гэта ён думаў да таго, як стаў пісьменнікам — «з самых маладых год». Пра гэта з першых дзён свайго існавання думала беларуская проза. І вельмі

абвостраяа — у дакастрычніцкіх імпрэсіях М. Гарэцкага і З. Бядулі. Мы памыліліся б, калі б пачалі шукаць вытокі беларускай сацыяльна-філасофскай прозы толькі ў літаратурных крыніцах, у інтэлектуальных экзерсісах, у пераймальніцкай актыўнасці. Сёння, канечне, сёй-той можа сабе дазволіць гульню ў эксперыментатарства, самалюбаванне, але ў той час, калі пачыналі З. Бядуля і М. Гарэцкі, набрынялае слязьмі і крывёй беларускае слова было занадта важкім, непрыдатным для славеснай эквілібрыстыкі.

Змітрок Бядуля адносіцца да ліку тых пісьменнікаў, якія не толькі раскрылі ў прозе драму народнага жыцця, але і пашырылі магчымасці мастацкага слова ў філасофскім асэнсаванні кругоў быцця, законаў барацьбы сучаснага чалавецтва за сапраўдную будучыню. Такі напрамак у прозе беларускае літаратуразнаўства называе аналітычным, і гэта справядліва, хоць такое азначэнне і пакідае ў цені некаторыя моманты працэсу фарміравання гіпатэтычнага мыслення ў прозе. Адзін з такіх момантаў — новы ўзровень выкарыстання паэтыкі фальклору, экспрэсіі і гратэску. Вопыт Гогаля, Булгакава, Маркеса сёння пераконвае ў тым, што творчае развіццё традыцыі характэрнага для народнай культуры карнавалізаванага мыслення адкрывае невычэрпныя магчымасці ў стварэнні высокамастацкай палітычна тэндэнцыйнай прозы.

У творчасці З. Бядулі гэтая агульначалавечая асаблівасць сучаснага мастацкага прагрэсу праявілася вельмі выразна. Пісьменнік прайшоў вялікую ўнутраную эвалюцыю. Своеасаблівы феномен яго пабудаванай на экспрэсіўнай вобразнасці прозы ў даваеннай крытыцы быў раскрыты толькі часткова. Новае чытанне спадчыны З. Бядулі прапануе сучаснае літаратуразнаўства. Так, напрыклад, В. Каваленка, маючы на ўвазе своеасаблівы спосаб выкары-

стання З. Бядулем умоўнасці, адзначае, што «недастаткова назваць аповесць «Салавей» рамантычнай, варта падкрэсліць, што яна фальклорна-рамантычная». І сапраўды, пабудаваную на экспрэсіўных вобразах аповесць не так лёгка ўкласці ў рамкі прывычнага жанру. У «Абразках» даследчык таксама бачыць не толькі бытавыя замалёўкі, але і своеасаблівы алегарычны падтэкст. М. Мушынскі ў буйных празаічных творах З. Бядулі заўважыў рысы «тэатра масак».

Ацэнкі, падобныя да прыведзеных, дапамагаюць убачыць у новым святле не толькі творчае аблічча З. Бядулі, але і зроблены беларускай літаратурай уклад у пашырэнне выяўленчых і інтэлектуальных магчымасцей рэалізму XX ст. Буйныя празаічныя творы З. Бядулі — «Салавей», «Язэп Крушынскі», «Сярэбраная табакерка» — па сваёй праблематыцы і стылістыцы нагадваюць такія шэдэўры, як «Майстар і Маргарыта» М. Булгакава, «Сто год адзіноты» і «Восень патрыярха» Г. Маркеса.

Выкарыстоўваючы гратэскна-экспрэсіўныя сродкі фальклорнай паэтыкі, З. Бядуля ўздымаўся да шырокіх філасофскіх абагульненняў. Першапачатковай рухаючай сілай яго таленту было абвостранае пачуццё болю за чалавека, яго лёс, за страчаныя магчымасці:

На горне душы першы верш я каваў,
Мне молатам гора служыла;
Зык песні паўночнай у сэрцы хаваў,
І сэрца свой боль гаварыла...

Боль абвастрыў унутраны зрок. У вершах і абразках З. Бядуля раскрывае трагічную сутнасць заснаванага на абсурднай логіцы эксплуататарскага ладу. Праўда, часам аўтару «слёзы туманілі вока», і тады свет бачыўся ў вельмі цьмяных абрысах. Паэт клікаў да дзейнасці «моцных, бурамі званых», але не

ведаў, адкуль яны прыйдуць. Найбольш вінавата ў гэтым заслона, пастаўленая сістэмай выхавання ў хедары і ешыбоце. Свет успрымаўся як нерухомая і застылая вечнасць. Такі светапогляд нёс пагрозу вялікіх памылак у час рэвалюцыйных перамен.

У некаторых абразках З. Бядулі задачы самавыражэння падпарадкоўваюць сабе задачы прычынна-выніковага паказу рэчаіснасці, і пісьменнік ператвараецца ў рэгістратара жорсткіх праяў чалавечай натуры. Экспрэсіўнасць узводзіцца ў такіх выпадках на ўзровень метаду. Сваіх сіл ужо было мала, каб вырвацца з-пад улады абсурднай рэчаіснасці. Яна здавалася абсалютам, «вечнасцю». На шчасце, побач былі такія волаты, як Купала і Колас. Яны вырвалі свядомасць беларускіх адраджэнцаў з-пад уплыву дэкадансу, раскрылі хараство і паэзію зямнога быцця, паказалі не толькі слабасць, але і веліч, хараство людзей працы, чый дух застаўся нязломным у векавым змаганні супраць па-езуіцку вытанчанай палітыкі дэнацыяналізацыі.

Чулы да павеваў новага часу, З. Бядуля даволі хутка пераадолеў дапушчаныя ім у часы грамадзянскай вайны памылкі. Апавяданні, напісаныя ў першай палове дваццатых гадоў, прасякнуты адчуваннем таго, што вагі гісторыі зрушыліся. На адну чашу пакладзены сыты спакой тых, каму грудзі і сэрца «заліў быдлячы лой валоўі», а на другую — боль шматмільённага народа. Мёртвай раўнавагі тут быць не можа. Разам з тым пісьменнік адчувае, што народная маса без палітычнай арганізацыі можа быць здольнай толькі на страшную «генеральную рэпетыцыю» — стыхійны бунт. Патрэба ў кіраўніках «шчырых, сэрцам адкрытых» стала ўсведамляцца пісьменнікам яшчэ глыбей у паслякастрычніцкі час. Гэтым тлумачыцца экспрэсія вобразаў напісанай з выпадку смерці У. І. Леніна паэмы «Чырвона-чорная жалоба».

У 20-х гадах З. Бядуля канчаткова вызваляецца з-пад улады чараў выключнага героя. Яго цікавіць энергія болю, назапашанага ў народнай душы за вякі пакутнай гісторыі. Пісьменнік падкрэслівае думку, што народны гнеў у змаганні з «панскім духам» — гэта вогненны віхор, але яго ачышчальнай сілай павінна кіраваць разумная рука.

У перыяд паміж дзвюма імперыялістычнымі войнамі ў еўрапейскай гісторыясофіі ажывіліся тэорыі гістарычных цыклаў. Буржуазныя тэарэтыкі гавораць, што гісторыя нібыта ідзе па кругах, што гуманістычны прагрэс — нібыта толькі прывід. Некаторыя з іх нават убачылі ратунак у вяртанні да сярэдневечча, ва ўсталяванні таталітарных рэжымаў.

Беларуская проза 20—30-х гадоў развівалася ў непрымірымай барацьбе з ідэалогіяй таталітарызму. Такая ідэйная накіраванасць і вызначыла характар яе паэтыкі. У шэрагу сваіх твораў З. Бядуля таксама праводзіць героя і чытача праз цыклы і кругі быцця, але робіцца гэта для таго, каб паказаць, што оргія крывапіўцаў не будзе вечнай, што яе спапяліць народны гнеў. Нібы насуперак тэндэнцыям маладзёжнага авангардызму З. Бядуля аддае перавагу персанажам, якія з'яўляюцца жывой гісторыяй народа. Стогадовыя Лявон («Дванаццацігоднікі») і Марцін («Салавей») жывуць векавымі напластаваннямі крыўды і гневу, што шукаюць выйсця ў помсце. На рубяжы 20—30-х гадоў з'яўляюцца тыпы, духоўная энергія якіх скіроўваецца на асэнсаванне старых канфліктаў у новых умовах сучаснасці. Сярод іншых тут вылучаецца своеасаблівы вобраз «Льва Талстога» — старога селяніна Мірона Гарбочыка з «Язэпа Крушынскага». Функцыянальна блізкім да яго з'яўляецца вобраз Галілея з «Вязьма» М. Зарэцкага.

У наш час з'явіўся пабрацім Сцяпан Ігнатавіч Вабшчэткі з вядомага рамана А. Кудраўца. Падобныя тыпы можна разглядаць як арыгінальнае адкрыццё беларускай прозы ў народазнаўстве. Гэтыя персанажы ўзнікаюць у літаратуры ў адносна спакойныя перыяды гісторыі, калі аналітычная думка пісьменніка засяроджваецца над асэнсаваннем пагрозы, што навісае над народам.

Маладыя паэзія і проза 30-х гадоў была вельмі чулай да пагрозы вайны. Глыбіня і сіла эмацыянальнага перажывання штурхала З. Бядулю да маштабнага абагульнення, і ён прыходзіць да неабходнасці стварэння тыпаў, у якіх была б абагульнена сутнасць змрочнай прадгісторыі наогул. Аповесць «Салавей» папярэджвала чытача, што езуіты не адышлі ў мінулае, што яны лёгка мяняюць афарбоўку, а сярод новаспечаных апекуноў народнага мастацтва могуць быць вельмі нават падобныя да прыгоннікаў. Рэарганізацыя тэатра, праведзеная панам Вашамірскім, яго раптоўнае захапленне канюшняй — гэта нібы прадбачанне «культурных рэвалюцый» на мааісцкі лад. У «Салаўі» З. Бядуля даў новую трактоўку тыпажу, да якога звярталіся класікі XIX ст. Спустошаныя духоўна, індывідуалісты, паказвае пісьменнік, самі не могуць жыць і радавацца, могуць толькі ўсё зглуміць. Яны асабліва небяспечныя, калі над людзьмі маюць уладу. У рамане «Язэп Крушынскі» аўтар актуалізаваў і паглыбляў праблематыку «Салаўя». Паміж панам Вашамірскім і Язэпам Крушынскім няма істотнай розніцы. Рэзідэнцыя новаяўленага «чырвонага» дыктатара — Курганішча. Усё жывое, трапіўшы сюды, гіне. Тут парадкі тыя ж, што і ў палацах манархаў. Крушынскі адрозніваецца ад Вашамірскага вытанчаным палітыканствам і макіявелізмам. Пан Вашамірскі абапіраўся на ўладу прымітыўных гайдукоў, а Крушынскі ўмее нацкаваць

Драздоў на Дзятлаў, каб потым выступіць у ролі міратворцы.

Мёртвыя душы, галерэю якіх раскрыла літаратура крытычнага рэалізму, у прозе З. Бядулі ўспрымаюцца як «рыцары смерці». Каб наблізіць заўтрашні дзень, трэба «знішчыць раней прыслужнікаў Смерці». Людзі не могуць спадзявацца на шчаслівы бераг, плывучы на адным караблі з піратамі. У гэтым папярэджанні — галоўная ідэя творчасці З. Бядулі ды і ўсёй беларускай прозы наогул.

1986

«Я не хварэю ўсясветнай жудой-нудою...»

Праблема асобы ў прозе М. Гарэцкага

Цікавасць да беларускай літаратуры ў стваральнікаў новага, рэвалюцыйнага мастацтва, у перадавых вучоных-даследчыкаў праявілася ўжо ў дакастрычніцкі час. Прызнанне ў шырокага кола чытачоў яна заваёўвае ў нашы дні. Рост папулярнасці лепшых твораў сучаснай беларускай прозы тлумачыцца наватарскім характарам вырашэння праблем, якія ставіліся і вырашаліся ў літаратуры крытычнага рэалізму. Адной з такіх праблем з'яўляецца праблема асобы.

Шлях наватарскіх адкрыццяў патрабуе ад пісьменніка вялікага духоўнага патэнцыялу, умелай яго рэалізацыі ў сістэме мастацкіх вобразаў. Творчыя магчымасці асобнага пісьменніка і літаратуры ў цэлым залежаць ад таго, наколькі жыццёвымі з'яўляюцца крытэрыі эстэтычнай ацэнкі сацыяльных з'яў. Неабходнасць удасканалення крытэрыяў ацэнкі рэчаіснасці і тыпажу ў канцы XIX стагоддзя востра адчуваў Л. Талстой. У трактаце «Што такое мастацтва?» ён імкнуўся акрэсліць прычыны дэгуманізацыі мастацтва ў класавым грамадстве. Вялікага пісьменніка моцна непакоіў разрыў паміж этычным і эстэтычным ідэаламі ў літаратуры навейшага часу. Ратункам для мастака, на думку Л. Талстога, з'яўляецца глыбокая зацікаўленасць жыццём і лёсам працоўнага чалавека «з яго бясконца разнастайнымі формамі працы і звязанымі з імі небяспекамі на мо-

ры і пад зямлёю, з яго падарожжамі, сувязямі з гаспадарамі, начальнікамі, таварышамі, з людзьмі іншых веравызнанняў і народнасцей»[1]. Л. Талстой адначасова гаварыў і пра неапраўдана павышаную ў літаратуры яго часу цікавасць да ўяўнай духоўнасці, ці, больш дакладна, бездухоўнасці і спустошанасці, пануючай эліты — пра «нікчэмныя клопаты нашага жыцця не працы і не творчасці, але карыстання і разбурэння таго, што зрабілі для нас іншыя». Засяроджанасць літаратуры на ўяўных маральных каштоўнасцях з'яўляецца, на думку Л. Талстога, галоўнай прычынай яе заняпаду. Спадзяванні вялікага пісьменніка на прыход у літаратуру мастака, які апаэтызуе духоўныя асновы працоўнага ўкладу сялянскага жыцця, у хуткім часе спраўдзіліся. У беларускай літаратуры такім пісьменнікам стаў Якуб Колас. Яго паэма «Новая зямля» стала унікальнай мастацкай з'явай у паэтычным эпасе XX ст.

«Новая зямля», «Сымон-музыка», раман-трылогія «На ростанях» Я. Коласа з'явіліся ў той час, калі ў развітых літаратурах Еўропы крызіс рэнесансна-індывідуалістычных поглядаў на сутнасць чалавечай асобы стаў відавочным. Абсалютызацыя дысгармоніі ў адносінах асобы і грамадства, культ усёдазволенасці і маральнай безадказнасці, эстэтызацыя заалагічнага індывідуалізму, эмацыянальнага прымітывізму складаюць характэрную асаблівасць упадніцкай літаратуры і так званай «філасофіі жыцця». Гегель не дажыў да дэкадансу ў літаратуры, але ён ужо падсумоўваў свае назіранні над працэсамі духоўнага расшчаплення чалавечай свядомасці ў буржуазным грамадстве. У «Фенаменалогіі духу» вялікі дыялектык пісаў: «Тут у наяўнасці ўнутраны рух *чыстага* настрою, які *адчувае* сябе сам, але пакутліва адчувае,

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 30. С. 128.

як раздваенне, рух бясконцай нуды»[1]. Такая свядомасць, адзначае Гегель, не здольна ўзняцца да мыслення паняццямі, да абагульнення.

Інакш паставіўся да рэфлексіі дацкі тэолаг К'еркегор, які жыў у адзін з Гегелем час. Ён лічыў, што алагічная рэфлексія і ёсць сапраўднае існаванне (экзістэнцыя), што да экзістэнцыяльнай рэчаіснасці трэба адносіцца «парадаксальна», а не мысленна. Паралюнтарысцку эмацыянальна ўспрынятая суб'ектыўнасць — гэта і ёсць, на думку К'еркегора, рэчаіснасць.

Даследаванню такой «няшчаснай», паводле ацэнкі Гегеля, свядомасці шмат увагі аддала літаратура XIX ст. Разнавіднасці т. зв. «лішняга» чалавека ёсць у творах Дзідро, Пушкіна, Лермантава, Бальзака, Ібсена, Талстога, Дастаеўскага, Пшыбышэўскага. Беларуская проза, фарміруючыся ў новых умовах рэвалюцыйнай сітуацыі XX ст., вымушана была даць свае адказы на «праклятыя пытанні» — па-свойму вырашыць праблему пераадолення адчужэння асобы. У беларускай літаратуры сістэма поглядаў на сутнасць асобы чалавека складвалася як антыпод тым поглядам, што былі характэрныя для дэкадэнцкага мастацтва з яго культам ірацыяналізму, з эстэтызацыяй пагарды да жыцця. У адным з сваіх вершаў Ф. Салагуб пісаў:

О смерть! я твой. Повсюду вижу
Одну тебя — и ненавижу
Очарования земли.
Людские чужды мне восторги,
Сраженья, праздники и торги,
Ведь этот шум в земной пыли[2].

З. Гіпіус наогул атаясамлівала паэзію з рэлігіяй:

---

[1] Гегель Г. В. Сочинения. М.; Л., 1929—1968. Т. 16. С. 4, 112, 116.

[2] Руская литература XX века. М., 1966. С. 419.

«Я лічу натуральнай і неабходнейшай патрэбнасцю чалавечай прыроды — малітву. Кожны чалавек абавязкова моліцца ці імкнецца да малітвы, усё роўна, усведамляе ён гэта ці не, усё роўна, у якую форму выліваецца ў яго малітва і да якога бога звернута. Форма залежыць ад здольнасцей і схільнасцей кожнага. Паэзія наогул, вершаскладанне ў прыватнасці, слоўная музыка— гэта толькі адна з форм, якую прымае ў нашай душы малітва» [1].

Спробы ператварыць паэзію ў малітву, звесці сутнасць літаратуры да традыцыі — апраўдання неабходнасці бога, у беларускай дакастрычніцкай крытыцы таксама выказваліся, хоць і не ў такой катэгарычнай форме, аднак яны не зрабілі ўплыву на літаратурны працэс. Як вядома, у час дыскусіі ў 1913 годзе на старонках «Нашай нівы» Я. Купала выказаў крэда рэвалюцыйна-дэмакратычнай эстэтыкі акрэслена і катэгарычна: «Не да пацераў, калі хата гарыць». Выступаючы супраць атаясамлівання паэзіі з малітвай, перадавая беларуская эстэтычная думка разам з тым выступала супраць ідэі богаапраўдання, сцвярджала патрэбу ў літаратуры вялікага пазнавальнага сэнсу. «Філасофстваванне — адметная ўласцівасць чалавека і ўцеха яго розуму,— пісаў П. Лафарг у артыкуле «Грошы» Заля».— Натуралізм, які ў галіне літаратуры з'яўляецца тым жа, што імпрэсіянізм у жывапісе, забараняе разважанні і абагульненні. Па яго тэорыі пісьменнік павінен быць зусім безудзельным гледачом. Ён павінен успрымаць уражанні і адлюстроўваць іх і не выходзіць за межы гэтага будынка; ён не павінен аналізаваць прычыны з'явы і падзеі, ён не павінен прадказваць уплывы апошніх» [2].

---

[1] Цыт. па кн.: Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 357.

[2] В защиту искусства. М., 1979. С. 24.

Прасякнутая ідэяй нацыянальнага адраджэння, беларуская літаратура складвалася як мастацкая філасофія чалавека. Створаная плебейскай інтэлігенцыяй, яна працягвала і ўдасканальвала традыцыі народнай філасофіі, характэрныя для фальклору, у якім ацэнка рэчаіснасці з пункту гледжання маральнасці з'яўляецца пробным каменем эстэтычных адносін да яе. Фальклор быў і застаецца ўзорам выкрыцця звярынай сутнасці эксплуатататараў, якія маскіруюцца знешнімі атрыбутамі культуры.

Рэвалюцыйная сітуацыя ў пачатку XX стагоддзя абвастрыла патрэбу ў людзях асэнсаванага грамадскага дзеяння, якія глыбока спасцiглі дыялектыку сацыяльнай рэчаіснасці. Адчуванне гэтай патрэбы вызначыла адносіны перадавых пісьменнікаў да «філасофіі жыцця» і філасофіі існавання. М. Гарэцкі ў значна большай меры, чым хто-небудзь іншы з беларускіх пісьменнікаў, цікавіўся праблемай асобы інтравертаванай, звернутай у самую сябе. Раннія яго творы прасякнуты думкай аб тым, што рэфлексіўнасць не з'яўляецца перавагай вытанчаных інтэлектуалаў з пануючых класаў. Схільнасць да напружанай духоўнай работы М. Гарэцкі адкрывае ў людзях сацыяльнага нізу, а рэфлексія бывае розная. У ранніх творах пісьменнік палічыў патрэбным даць сваю ацэнку тыпажу, характэрнаму для літаратуры папярэдніх эпох. Гутарка ідзе пра разнавіднасці тыпа, схільнага да патэтычнага эгацэнтрызму. Духоўны крах падобных выхадцаў з розных сацыяльных слаёў паказаны ў паэтычным эпасе Янкі Купалы, усе паэмы якога арганічна звязаны з эстэтыкай і матывамі фальклору. М. Гарэцкі ў сваіх апавяданнях больш спыняецца на выніках парадаксальных адносін да жыцця духоўна спустошанага індывідуаліста. Вынікам звычайна з'яўляецца трагічны фінал — гібель людзей сацыяльна залежных («Рускі» (1915), «Гене-

рал» (1916), «Панская сучка» (1918), «Смачны заяц» (1921)).

Эстэтызацыя алагічных адносін да рэчаіснасці прывяла дэкадэнцкую літаратуру да разбурэння філасофскага зместу вобраза. У рамане Пшыбышэўскага «Homo sapiens» на розныя лады вар'іруецца выказванне, што нібыта «думка ў чыстым мысленні — гэта біч з пяску». М. Гарэцкі прызначэнне літаратуры бачыў у паглыбленым філасофскім асэнсаванні сутнасці чалавека. Ён быў перакананы ў тым, што на грамадскую ўвагу мае права твор, здольны абудзіць да жыцця вялікую ідэю, патрэбную народнай масе не ў меншай меры, чым хлеб надзённы. У артыкуле «Наш тэатр» малады празаік пісаў, што літаратура і тэатр павінны «паказаць са сцэны беларусу, у які бок кіравацца яму, «па якому «шляху жыцця» пайсці і якім чынам сілы фізічнай і духоўнай набрацца».

Сапраўдную дыялектыку М. Гарэцкі бачыў не ў абсалютызацыі парадоксаў існавання ці па-фрэйдаўску агрэсіўных пластоў псіхікі, а ў пазнанні шляхоў пераадолення рэальных супярэчнасцей заснаванага на несправядлівасці ладу. Аўтарская ўстаноўка на гармонію як сінтэз, як вынік барацьбы супрацьлеглых тэндэнцый забяспечыла яму поспехі ў вырашэнні філасофскіх праблем асобы. М. Гарэцкі супрацьпаставіў рэфлексіі духоўна спустошанага індывідуаліста рэфлексію чалавека, зацікаўленага ў пазнанні рэчаіснасці, у пераадоленні крызісу адчужэння. Ён добра бачыў і ўсведамляў тыя рубяжы, на якіх беларуская літаратура да агульнаеўрапейскай традыцыі павінна далучыцца з сваім духоўным багажом, зрабіць свой уклад у вырашэнне агульначалавечай праблемы,— так званых «заклятых пытанняў».

Прынцыповае адрозненне героя лірызаваных апавяданняў М. Гарэцкага ад носьбітаў «няшчаснай

свядомасці» — рознага роду «лішніх людзей», «пакутлівых эгаістаў» і інш.— заключаецца ў тым, што яны не абмяжоўваюцца перажываннем настраёвасці, самарэфлексіяй і самааналізам — яны імкнуцца «ўцяміць» свой родны край: зразумець аб'ектыўна існуючую дыялектыку сацыяльных адносін, сфарміраваць думку — вызначыць кірунак сацыяльнай актыўнасці.

Паказваючы ў сваіх творах пачварныя вынікі духоўнага нявольніцтва, улады над свядомасцю народных мас розных забабонаў, М. Гарэцкі адначасова з пачуццём нацыянальнай гордасці за свой народ гаворыць пра высокую духоўнасць беларускага народа. У апавяданні «Роднае карэнне», напрыклад, пісьменнік стварыў вобраз старога Яхіма — вясковага філосафа, які глыбока разумее ўнутраную драму маладога беларускага інтэлігента, ад якога афіцыйная мараль і этыка патрабавала пагардлівых адносін да ўсяго роднага — сваіх бацькоў, іх звычаяў, мовы.

М. Гарэцкі не прызнае спажывецкіх адносін да духоўных каштоўнасцей народа. Сялянская мараль і этыка ў яго творах маюць самацэннае значэнне. У яго прозе няма персанажаў, падобных да Платона Каратаева, ад якога ў рамане Л. Талстога «Вайна і мір» ідзе адчуванне чагосьці ўраўнаважанага і «круглага». Кожны персанаж з сялянскага асяроддзя ў творах М. Гарэцкага выступае як носьбіт унутранай драмы, як шукальнік шляхоў да вырашэння «праклятага» пытання. Адшукаць іх могуць не ўсе. У народа, інтэлігенцыя якога выцеснена за межы дзяржаўнага жыцця, гістарычны лёс трагічны. Індывідуальны пошук сапраўднага «шляху жыцця» многіх сялян прыводзіў да духоўных тупікоў і катастрофы. М. Гарэцкі глыбока пранікае ў сутнасць трагедыі тых адзіночак, што не змаглі знайсці дарог да арганізаванай калектыўнай барацьбы, абмежаваліся індыві-

дуальным маральным самаўдасканаленнем ці богашукальніцтвам.

Сярод манументальных вобразаў беларускай дакастрычніцкай літаратуры вылучаецца трагічная фігура селяніна Антона з аднайменнай драматычнай аповесці М. Гарэцкага. Па сіле мастацкага абагульнення гэты вобраз з'яўляецца роўнавялікі з такімі персанажамі, як Лявон Зяблік з «Раскіданага гнязда» Я. Купалы ці Міхал з «Новай зямлі» Я. Коласа, героі з раманаў К. Чорнага. Трагедыйны пафас твораў М. Гарэцкага прасякнуты думкай аб тым, што сіла чалавечага духу ідзе не на дабро, калі чалавек у змаганні са злом застаецца несвядома даверлівым і палітычна непісьменным індывідуалістам. Маўклівая малітва прывяла Антона да пагібелі. Лявон Зяблік, змагаючыся за свой надзел без падтрымкі з боку такіх жа беднякоў, як ён сам, зразумеў, што «сам сабе яму выкапаў сваімі рукамі». Антон з аднайменнай драматычнай аповесці М. Гарэцкага, шукаючы шляхі да маральнага жыцця за межамі чалавечага свету, у звернутых да бога малітвах, сваімі рукамі прырэзаў сваіх дзяцей і самога сябе. Традыцыя адмаўлення індывідуалістычных форм самасцвярджэння чалавека ў барацьбе са злом мае глыбокія карэнні ў народнай культуры. На гэтыя традыцыі абапіраліся Купала, Колас, Багдановіч. М. Гарэцкі таксама ішоў у рэчышчы гэтых традыцый. Ён засяродзіў сваю ўвагу на ўнутраных працэсах выпраўлення асобы, заканамернасцях яе вызвалення ад духоўнага рабства, забабонаў, старых і новых форм ірацыяналізму.

Проза М. Гарэцкага пачыналася з выразнай адмоўнай ацэнкі эстэтызацыі «ўсясветнай жуды-нуды», «бясконцай нуды», з асуджэння сацыяльнай пасіўнасці. Кастусь Зарэмба ў апавяданні «У чым яго крыўда?» прыходзіць да ўсведамлення, што прычынай хваравітай рэфлексіі з'яўляецца адарванасць ін-

тэлігенцыі ад народа, забыццё задач нацыянальнага адраджэння: «О, трудна, брат Андрэй, нам, мужыцкім сынам. Мы выпаўзаем са сваіх хат і папраўдзе (толькі не смейся!) маем жа нейкую зямельную сілу ў сабе, гэта не мая навіна, але хаваемся са сваімі ідэаламі, нясмела азіраемся на новай дарозе, шукаем вачыма прыпынку і, не патрапіўшы і не даўмеўшыся з'яднацца і пайсці сваім шляхам, расплываемся патроху ў гнілым балоце згрызеных моллю чорных світак...

Выўчыліся! Выйшлі «ў людзі»! Сталі панамі...

Я не хачу гэтак!» (I, 122).

«З'яднацца і пайсці сваім шляхам» — так у ранніх апавяданнях М. Гарэцкага фармулюецца праграма пераадолення хвароб «няшчаснай свядомасці» — праграма адраджэння асобы чалавека, цесна звязаная з праграмай нацыянальнага адраджэння. Пісьменнік добра разумеў, што яна не можа быць выраштана стыхійна, што патрэбны народу разумныя лідэры, рэвалюцыйныя асветнікі: «Каб нам, ведаеш, свой беларускі прарок, каторы б прамыў нам вочы, у чым наша істота, паэзія жыцця. А то што: тое лепшае чалавецка-беларускае, што ўзгадавала ва мне сям'я (не ўся сям'я наша, а мама, дзядзіна, цётка, дзед, дзядзька і яшчэ той-гэты), тое выкараняла доўгі час школа. І мой вучыцель першы быў — беларус! Які сляпы! Мала адукаваны, мала асвячоны... Ці наўчыла нас, слухай, наша школа любіць сваё беларускае, шанаваць прыгажосць роднай прыроды, пранікнуцца гармоніяй родных з'яў? Чаму нас вучылі!» (I, 121).

Казённая школа з яе нацыянальным нігілізмам пасеяла ў дзіцячых душах пачуццё адчужанасці ад усяго свайго — мовы, гісторыі, прыроды. Яна разбурыла адчуванне роднасці паміж бацькамі і дзецьмі і тым самым зніштчыла пачуццё далучанасці да рэаль-

най красы, патрэбу ў гармоніі, падмяніўшы яе патрэбай у прыстасавальніцтве.

Шукаючы адказ на агульнае пытанне «адкуль усё і што яно?», мужыцкая інтэлігенцыя ў творах М. Гарэцкага прыходзіць да адмаўлення ўсіх відаў негатыўнай дыялектыкі з яе апраўданнем парадаксальнасці, бяздум'я і безадказнасці. У ранніх творах пісьменніка адлюстраваны працэс фарміравання новага чалавека, для якога гармонія жыцця немагчыма па-за платформай гістарычнага адраджэння народа.

М. Гарэцкі добра ўсведамляў, што кожны грамадскі рух мае патрэбу ў лідэрах. Побач з прарокамі, што дапамагаюць народу «прамыць вочы», глянуць на сябе, зразумець свае гістарычныя патрэбы, павінны быць арганізатары — палітычныя лідэры. Уся творчасць пісьменніка падпарадкавана вырашэнню гэтай задачы — актывізацыі нацыянальнай самасвядомасці, палітычнай актыўнасці мас. У кантэксце гэтых праблем высвечваюцца і псіхалагічныя калізіі працэсаў духоўнай эвалюцыі асобы, станаўлення патрыятычнай інтэлігенцыі.

З сказанага вышэй вынікае, што М. Гарэцкі агульначалавечую праблему пераадолення адчужанасці вырашае з плебейскіх, дэмакратычных пазіцый, з пункту гледжання ахвяр сацыяльнага і нацыянальнага ўціску. Гэтым тлумачыцца яго рэзкасць у адносінах да тыпаў, якія сваю бяздзейнасць, што мяжуе з маральным злачынствам, прыкрываюць маскай «бясконцай нуды». «На наша правасхадзіцельства напала мерлехлюпдзія» (І, 183),— заўважае ад'ютант у апавяданні «Генерал». М. Гарэцкі пад маскай расчараванага, але знешне сабранага, апранутага ў «стройненькі мундзірчык на англійскі фасон» арыстакрата бачыць тып спустошанага індывідуаліста: «Дывізія стаяла ўжо колькі месяцаў без асаблівых

прыгод, на адным месцы, і было нудна» (I, 182). Унутраную пустату генерал прыкрывае гульнёй у дзейнасць, паказной храбрасцю. Яго дэманстрацыйны выхад на бруствер аплочаны жыццём прапаршчыка — «несамавітага на выгляд», з вясковых настаўнікаў, што спатыкаюцца на доўгім слове «правасхадзіцельства».

Абвінавачванне хворых на «мерлехлюндзію» зусім не азначае, што М. Гарэцкі выступіў супраць традыцый заходнееўрапейскага ці рускага рэалізму — ён іх працягваў і развіваў, узбагачаў, асэнсоўваючы гістарычныя патрэбы свайго народа, вопыт выхаду з гістарычнага небыцця, вопыт адраджэння. М. Гарэцкі засяроджвае ўвагу на крызісных момантах чалавечай псіхікі, але не для таго, каб у фрэйдысцкім духу канстатаваць адвечную варожасць і агрэсіўнасць чалавека. Яго цікавіць працэс пераадолення крызісу. У сувязі з гэтым ён выяўляе здольнасць асобы да самаруху, да самаразвіцця. Ён даследуе рэальныя духоўныя магчымасці кожнага з сваіх персанажаў. Яны не роўныя ў Антона, якому даступны толькі шлях богашукальніцтва, і ў старожа Яхіма з апавядання «Роднае карэнне», якога цікавяць у аднолькавай меры і гісторыя, і жывыя людзі. Яхім дае наказ студэнту Архіпу: «Помні, што каб другога вызваляць, трэба самому крэпкім быць, на сілы не ўпадаць, а то і самога затопчуць...» (I, 79). У аповесцях «У чым яго крыўда?», «Меланхолія», «Дзве душы» М. Гарэцкі не толькі паказвае пакручастыя сцежкі самаруху беларуса-адраджэнца, але і тыя кансерватыўныя слаі, якія з вялікай асалодай заўсёды гатовы затаптаць першыя, яшчэ кволыя парасткі грамадскага абуджэння. Нацыянальна свядомаму беларускаму інтэлігенту працаваць цяжка яшчэ і таму, што яго лічаць дзіваком свае ж людзі — вяскоўцы, якія ўжо прывыклі да таго, што чалавек з адукацыяй павінен

пагардліва ставіцца да свайго роднага. Аналіз складаных псіхалагічных калізій у творах М. Гарэцкага заўсёды заканчваецца выхадам да сацыяльных праблем. Калі ў аповесцях «У чым яго крыўда?» і «Меланхолія» свядомасць Лявона Задумы была ў асноўным занята самааналізам, то ў запісках «На імперыялістычнай вайне» яго кругагляд значна пашырыўся: «Ці ж Беларусь будзе мець нейкую палёгку ад гэтае вайны? А не здарыцца так, што, дастаўшы перамогу на фронце, расійская рэакцыя ўзмацуецца і загне нас у яшчэ горшы рог?»

Напісаныя на вялікім рэвалюцыйным перавале, псіхалагічныя апавяданні М. Гарэцкага раскрывалі дыялектыку станаўлення сацыяльна дзейснай, актыўнай асобы. М. Гарэцкі першы ў беларускай літаратуры паказаў самарух чалавечай асобы. Непасрэдным яго пераемнікам у беларускай літаратуры ў дваццатых гадах быў Кузьма Чорны, які з навуковай дакладнасцю вызначаў характэрныя фазы ў духоўным станаўленні чалавека.

У творах М. Гарэцкага і К. Чорнага чалавек паўстае з гістарычнага нябыту. Яго «абвостраная цвёрдасць», здольнасць да «непераможнай дзейнасці» фарміруецца ў «агнях і бурах» яго ўласнага духу, у «агнях і бурах» гісторыі. Так у беларускай літаратуры напярэдадні і пасля Кастрычніка раскрываліся заканамернасці станаўлення асобы чалавека — антыпода патэтычнага эгаіста, чэрствага парадаксаліста з маральнага падполля. Дасягненні на гэтым шляху могуць быць расцэнены як вялікі ўклад у чалавеказнаўства. Яго грамадскае значэнне нельга перабольшыць. М. Гарэцкі і К. Чорны ставілі і вырашалі філасофскія праблемы эвалюцыі асобы чалавека ў той час, калі негатыўная дыялектыка прыстасоўвалася да марксізму, калі філасофію чалавека-вінціка сталі лічыць вышэйшым дасягненнем гуманізму,

а апраўданне таталітарных рэжымаў — вышэйшай мудрасцю.

М. Гарэцкі не толькі раскрываў заканамернасці духоўнага станаўлення чалавека-творца — ён у мастацкіх вобразах раскрываў гуманістычную сутнасць эпохі. У аповесці «Дзве душы» і рамане «Віленскія камунары» пісьменнік-рэаліст папярэджваў аб тым, што змагары за светлую будучыню народа яшчэ толькі выйшлі «на ростані» эпох, што нельга недаацэньваць пагрозы з боку спустошанага чалавека з яго парадаксальнай логікай — рыцара смерці. Было б вялікай памылкай лічыць, што народныя масы не могуць трапіць пад яго ўладу. Філасофскае асэнсаванне праблем чалавека ў творах М. Гарэцкага арганічна звязана з філасофскім асэнсаваннем эпохі, з яе высокімі парываннямі да новых форм грамадскага быцця і трагізмам.

1984

Ёмкасці жанравай формы

Жанравыя асаблівасці беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя абумоўлены ходам грамадскага працэсу. Для маладой нацыянальнай інтэлігенцыі разблытванне «адвечных закляццяў» было цесна звязана з праблемай гістарычнага адраджэння народа. Неабходнай умовай самога існавання культуры стала яе дзейсная грамадзянская актыўнасць, здольнасць выявіць наяўныя духоўныя рэсурсы і акрэсліць перспектыўныя напрамкі на гістарычным шляху. Гэтым і тлумачыцца той факт, што ля самых вытокаў новай беларускай літаратуры ўзнікаюць разнастайныя стылёвыя плыні. Пафас рэвалюцыйнага пратэсту, паэтызацыя народнага жыцця і ідэала, холад аналітычнай думкі, узятыя раздзельна, вызначаюць характэрныя рысы таленту Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча. У творчасці кожнага з названых пісьменнікаў гэтыя якасці праяўляюцца ў сінтэтычным адзінстве, з пэўнай перавагай адной рысы над іншымі. Сінтэз гэтых якасцей праяўляецца з большай сілай і ў наступны перыяд развіцця літаратуры. Такія творы, як «Раскіданае гняздо», «Новая зямля», проза Чорнага і Зарэцкага, драматургія Гарэцкага цяжка «паддаюцца» жанравай класіфікацыі. Сінтэтычнага падыходу патрабавала сама задача паказу універсальнага, а не прыватнага зла, універсальнага, а не частковага адраджэння жыцця ў нацыянальных умовах. Само жыццё патрабавала ад бе-

ларускага аўтара канцэптуальнага мыслення, якому Вялікая Кастрычніцкая сацыялістычная рэвалюцыя дала належны напрамак. У прозе К. Чорнага заканчваецца развіццё прыметнага ўжо ў творчасці У. Сыракомлі і Ф. Багушэвіча канцэптуальнага паказу жыцця. Закончаная канцэпцыя рэчаіснасці стала грунтам, на якім мастак стварае выразную канцэпцыю асобы. Сваё агульнае вызначэнне яна знайшла ў формуле «чалавек — гэта цэлы свет». Канцэпцыя, ствараемая Чорным, абумоўлена дзейсным масавым, універсальным характарам сацыялістычных пераўтварэнняў. Пісьменнік стаяў на магістральным шляху развіцця сацыялістычнай культуры, якая ўключае ў сябе і творча перапрацоўвае канцэпцыі, выпрацаваныя чалавецтвам у папярэднія эпохі. Такіх было, як адзначае акадэмік Конрад, тры. Яны знайшлі сваё выражэнне ў вобразе Праметэя, Хрыста і рэнесанснай формуле: «Чалавек — мера ўсіх рэчаў» [1].

Марксісцкая канцэпцыя асобы адрозніваецца ад іншых тым, што яна ліквідуе дуалізм у поглядах на чалавека, раскрывае адзінства суб'екта і аб'екта ў ходзе рэальнага і ідэальнага асваення прыроды і будаўніцтва культуры [2]. Пафас адзінства з светам у творах К. Чорнага — гэта пафас радасці самога існавання. Было б дарэмным шукаць у яго творах нейкага ўзорнага героя, у якім бы аўтарская канцэпцыя знайшла сваё канчатковае выражэнне. Падобны падыход супярэчыць метаду пісьменніка. Манізм думкі Чорнага выражаецца не ў тым, што ён імкнуўся ствараць узорных для пераймання герояў, а ў тым, што ён раскрываў паэзію ўзаемадзеяння чалавека з светам, радасць напаўнення светам. У першы перыяд

[1] Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966. С. 48—51, 300.

[2] Батищев Г. С. Деятельностная сущность человека как философский принцип: Проблема человека в современной философии. М., 1969. С. 81.

творчасці ў К. Чорнага паняцце свет — традыцыйнае для нацыянальнай паэзіі: гэта палі, лугі, неба, зямля, шырыня, зоры, сусвет. Затым у паняцці свет пераважнае значэнне набывае жыццё наогул, затым — грамадскае жыццё. Аднакратнасць, непаўторнасць моманту жыцця становіцца ў гуманіста Чорнага галоўным крытэрыем ацэнкі грамадскай сутнасці чалавека. У сваіх творах пісьменнік паказвае універсальныя, найбольш агульныя заканамернасці станаўлення такой асобы, якая можа і ўмее бараніць жыццё ад смерці, стварае належныя ўмовы для паўнацэннага жыцця кожнага чалавека, які «хоць дзе нарадзіўся на свет». Сцвярджальны пафас яго твораў цесна звязаны з выкрыццём перашкод на шляху да паўнацэннага жыцця. «Вострая цвёрдасць» — галоўная рыса асобы чалавека-грамадзяніна. За гэтай формулай К. Чорнага стаіць патрабаванне чуласці ў адносінах да чалавека і надзейнай яснасці і цвёрдасці ў адносінах да ўсіх магільшчыкаў радасці — уласнікаў, прыстасаванцаў, аматараў сесці ў рэвалюцыйную нірвану, увасобленых пісьменнікам у сатырычных вобразах звера, чалавека-каменя («Мельнікі», 1925) ці магутнага, падфарбаванага ў чырвоны колер заду («Справа Віктара Лукашэвіча», 1929). К. Чорны распрацоўваў заканамернасці станаўлення ва ўмовах сацыялізму такіх людзей, за якіх, кажучы словамі У. І. Леніна, «можна ручацца, што яны ні слова не возьмуць на веру, ні слова не скажуць супроць сумлення,— не пабаяліся прызнацца ні ў якой цяжкасці і не пабаяліся ніякай барацьбы для дасягнення сур'ёзна пастаўленай сабе мэты» [1].

Пісьменнік ведаў, што падобныя маральныя якасці — вынік напружанага і мэтанакіраванага самаруху прасветленай свядомасці. Жанравая дынаміка яго

---

[1] Ленін У. І. Творы. Т. 3. С. 448.

твораў абумоўлена інтэнсіўнасцю і маштабамі духоўнага ўзаемадзеяння герояў з рэчаіснасцю. Першы раман К. Чорнага «Сястра» падводзіць пэўныя вынікі даследавання сродкамі паэтычнага і псіхалагічнага паказу заканамернасцей. Ва ўмовах паслярэвалюцыйнай Беларусі чалавек вяртаўся да грамадзянскага жыцця амаль што з нябыту. Азірнуўшыся на сваё мінулае, ён нарэшце заўважае, што ў яго не было сапраўднага жыцця, а сам ён падобны «на трухлявы дубец у страсе, што быў заплецены павуціннем»[1] («Сястра»). На працягу стагоддзяў гэты чалавек быў гаспадаром толькі над «мышыным спакоем» у сваім гумне. К. Чорны ў сваім першым рамане раскрывае драматызм ажывання засохлага, здавалася, навекі «трухлявага дубца», паказвае, як ажываючая свядомасць вызваляецца з-пад аблытаўшай яе павуціны. Вялікае значэнне пісьменнік надае паэзіі і шырыні жыцця. Адроджаная свядомасць не прымае нарміраваных догмаў, створаных «пісарамі» («Трагедыя майго настаўніка», 1927).

К. Чорны, як і Я. Купала, напружана асэнсоўвае ролю трагізму, болю ў справе станаўлення асобы. Яго героі, нібы ўваскросшы да грамадзянскага жыцця з нябыту, праходзяць праз своеасаблівы катарсіс, у агні пакут загартоўваюць чалавечую цвёрдасць. На новым этапе яны жывуць не тупым бессэнсоўным жыццём рабочай жывёлы, а абвостраным, чулым, актыўным. Галоўнае іх адчуванне звязана з радасцю і пераходнасцю кожнага моманту існавання, з гатоўнасцю да «неперадольнай дзейнасці» («Пачуцці», 1926). Галоўная небяспека на шляху новага чалавека — гэта абыякавасць, яна амаль што заўсёды замаскіравана і часцей за ўсё выступае ў абліччы прынцыповасці. Абыякавасць ставіць паміж чалавекам і

---

[1] Узвышша. 1928. № 2. С. 50.

светам бар'ер, прыгнятае яшчэ неакрэплыя парасткі грамадзянскага мыслення. Ваця Браніславец, адзін з галоўных герояў рамана «Сястра», чалавек крытычнай думкі, з вялікімі цяжкасцямі прабіваецца праз домыслы аматараў славеснай пены да адчування сутнасці грамадскіх працэсаў. Не ўсе героі аказаліся здольнымі прайсці гэты шлях. Казімер Ірмалевіч, парабак да рэвалюцыі і ўрач у савецкі час, ад грамадзянскіх праблем схаваўся ў сферу прафесіянальных інтарэсаў. Абрам Ватасон, які па волі лёсу быў пакрыўджаным сынам вандроўнай гандляркі, камісарам у гады грамадзянскай вайны, цырульнікам у часы нэпа, увайшоў у новае жыццё з даўнім адчуваннем яго спрадвечнай нязменнасці. Ён лічыць, што новага нічога на зямлі не будзе, ёсць кругаварот. Шукальнікі яго раздражняюць, абуджаюць у ім жорсткасць. З такім светаадчуваннем ён ідзе спачатку ў навуку аб мастацтве, затым пачынае кіраваць забудовай новага раёна ў горадзе.

Такім чынам, у першым рамане К. Чорнага выразна выступаюць рысы ідэалагічнага жанру. У творы адлюстраваны таксама важны момант развіцця паэтыкі нацыянальнага рамана. Прыгоды Ваці Браніслаўца— сутычкі з «нейкім членам ці сакратаром», з аматарамі славеснай пены і піва, раптоўныя наезды на невядомую станцыю, вечары ў «багеме», разыходжанні і сустрэчы з Маняй Ірмалевіч і інш.— нагадваюць серыю прыгодаў, праз якія праходзілі Андрэй Лабановіч («На ростанях» Я. Коласа), Рыгор Нязвычны («Сокі цаліны» Ц. Гартнага), Васіль Лясніцкі («Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкага). Паэтыка першых беларускіх раманаў нясе ў сабе выразныя сляды авантурна-асветніцкага жанру. Героя ў гэтых творах хвалі жыцця носяць па свеце, ён не вельмі ўстойлівы, але жывучы. Папярэдне ў яго няма выпрацаваных адносін да рэчаіснасці. У рамане К. Чор-

нага прыгоды — не самамэта. Яны цікавяць аўтара і герояў сваім сэнсам, як духоўны матэрыял. Па гэтаму сцэны прыгод не раскрыты, пісьменнік паказвае, як сэнс усяго збіраецца ў адзін «цвёрды жмут», неабходны для выпрацоўкі вострай цвёрдасці. Такім чынам, факты рэчаіснасці ў рамане падпарадкаваны праблеме паказу заканамернасцей станаўлення асобы. У «Сястры» намеціўся пераход да паэтыкі філасофскага жанру. Наступным крокам на гэтым шляху быў раман «Зямля» (1928). Сучаснае беларускае літаратуразнаўства (А. Адамовіч. Беларускі раман. Мн., 1961; М. Луфераў. Проза Кузьмы Чорнага. Мн., 1961; В. Каваленка. Раман і аповесць 20-х гг.— у кнізе Беларуская савецкая проза. Раман і аповесць. Мн., 1971) адкінула вульгарызатарскую ацэнку гэтага твора, паказала яго «праблематычную пераемнасць» (Каваленка) з «Новай зямлёй» Я. Коласа. Зварот К. Чорнага да паказу драматызму і паэзіі народнага жыцця ў канцы 20-х гадоў гучыць як матыў спадчыны. К. Чорны надае вялікае значэнне паўнаце светасузірання.

Замілаванне да роднай зямлі ў творы спалучаецца з эпічнасцю светаўспрымання. Кожны эпізод — своеасаблівы, закончаны і разам з тым разамкнёны мастацкі універсум. Эпічная паэзія паўнаты малюнкаў падпарадкавана галоўнай, стрыжнявой праблеме фарміравання асобы, здольнай увабраць «цэлы свет», узяць на сябе адказнасць за рух народа ў заўтрашні дзень. Усе сучасныя даследчыкі адзначаюць лірычны характар «Зямлі». Лірызм тут, аднак, своеасаблівы. Пры ўсёй замілаванасці аўтара да разгорнутых малюнкаў жыцця выразным застаецца яго імкненне стварыць дыстанцыю паміж сабой і героямі. Яму не ўласціва імкненне прапікнуць у думы і імкненні сваіх герояў. Пісьменніку яны добра вядомы, яго цікавяць здольнасці чалавека да грамадзянскай творча-

сці, таму мастак імкнецца глянуць збоку на вартасці і заганы ў народным жыцці, характарах і этыцы. Кажучы словамі Б. Брэхта, К. Чорны стварае ў рамане «эфект адчужэння», мастацкую прастору, на якой фарміруюцца і аналітычныя, крытычныя адносіны да адлюстраванай рэчаіснасці, падзей, герояў, іхніх учынкаў.

У жыцці вёскі К. Чорны бачыў дзівосны сімбіёз, у якім эпічная веліч ужываецца з дробязнымі інтарэсамі, самаахвярнасць і зайздрасць. К. Чорны быў перакананы, што сапраўды шмат што ў вёсцы трэба перацягнуць «на новы капыл» — не толькі вытворчыя адносіны, але і чалавечыя душы, бо такім гаротнікам, як Мацвей з рамана «Зямля», жыццё увесь час абцінала рукі, за што б яны ні браліся. Людзям, прыніжаным галечаю, трэба вярнуць надзею на шчасце, вярнуць пачуццё раўнапраўнага члена грамады. У рамане «Зямля» К. Чорны паказаў лідэраў, здольных на вырашэнне такой задачы. Алесь, Тамаш, Волька ствараюць першыя кааператывы, падтрымліваюць вяскоўцаў маральна. Гэта актывісты з вельмі развітым пачуццём сацыяльнай справядлівасці. Тагачасная крытыка, аднак, не заўважыла, што К. Чорны стварыў вобразы таленавітых вясковых кіраўнікоў: героямі яна лічыла асоб з валюнтарысцкімі схільнасцямі. Тамаш, Алесь, Волька не спяшаюцца калектывізаваць сялян. Яны добра ведаюць, што землеўпарадкаванне, супольная алейня, музычная капэля на дадзеным этапе з'яўляюцца першымі і найбольш патрэбнымі формамі калектыўнага жыцця ў вёсцы. У адчуванні рэальных магчымасцей вёскі праявілася мудрасць актывістаў, якіх не паспела яшчэ дэмаралізаваць бюракратыя.

Задуманую паэтычную хроніку фарміравання сацыялістычных форм жыцця К. Чорнаму прыйшлося адкласці назаўжды. На рубяжы 20—30-х гадоў

прыйшлося думаць пра іншае і шукаць больш дзейсных мастацкіх форм актывізацыі грамадскай думкі. Тлумачыцца гэта бюракратызацыяй дзяржаўнага жыцця, ажыўленнем у рэспубліцы шавіністычных элементаў, нігілізмам вульгарызатарскай крытыкі, якая абясцэньвала ролю нашаніўскага перыяду беларускай літаратуры і заадно ідэю нацыянальна-вызваленчага руху, ідэю бацькаўшчыны. К. Чорны звяртаецца да імператыўных форм выражэння мастацкай ідэі. Так, у пачатку 30-х гадоў у прозе К. Чорнага з'яўляюцца раманы-прытчы «Ідзі, ідзі» і «Бацькаўшчына».

Галоўная гераіня рамана «Ідзі, ідзі» (таксама нясконачанага) — Галена Сегень. К. Чорны, майстар карнавалізаванага адлюстравання жыццятворных сіл народа, жаночым вобразам умеў надаваць асабліва значны сэнс. Вобраз «сястры і мацеры» пісьменнік заўжды выводзіў на магістральныя шляхі гісторыі, тым самым вывяраючы гуманістычную жыццёвасць прагрэсу, яго адпаведнасць патрэбам росквіту жыцця, узнаўлення яго вытворчых сіл і новых форм. Жыццятворная ідэя, якой прасякнуты жаночыя вобразы ў прозе К. Чорнага, збліжае яго прозу з творамі Талстога, Горкага, Стэйнбека.

Галена Сегень па прафесіі ўрач, але па інтэнсіўнасці і маштабах духоўнай работы яна намнога пераўзышла ўрача Казімера Ірмалевіча з «Сястры». Казімер зачыніўся ў сферы выключна прафесійных інтарэсаў. Галена Сегень глыбока асэнсавала ўсё перажытае ёю самой, яе бацькамі і блізкімі — парабкамі і парабчанкамі. Духоўна яна ўзнялася з самага «дна беларускага жыцця-быцця» — як і сам пісьменнік. Яе стрыечная сястра Зося з ласкі чалавеканенавісніка Бухчы, сваяка па крыві, пабывала ў замагільным свеце. Усе цярністыя шляхі сваіх блізкіх, шляхі сялянскай нацыі, духоўна прайшла Галена

Сегень. Сутнасць яе характару праяўляецца ў непрымірымасці да любых спроб адабраць у чалавека «радасць існавання», пазбавіць яго адной з вышэйшых каштоўнасцей — права на роднае: бацькаўшчыну, мову, культуру, адроджанае пачуццё братэрства. Усё гэта працоўныя масы Беларусі вярнулі сабе ў ходзе рэвалюцыйнага змагання.

Абвостраная цвёрдасць Галены — маральны і інтэлектуальны індыкатар, дакладны інструмент спасціжэння выказаных і нявыказаных чалавечых мэт, думак, пачуццяў. Галена асабліва востра ўспрымае любую спробу фальсіфікацыі рэвалюцыйнага ідэала. Яе нельга падмануць слоўнай рыторыкай, з дапамогай якой у пачатку 30-х гадоў падфарбаванае ў чырвоны колер мяшчанства пачало глушыць творчую энергію лепшых сыноў народа.

У рамане «Ідзі, ідзі» К. Чорны паказвае, як першыя поспехі ў сацыялістычным будаўніцтве прымусілі ворагаў рэвалюцыі перайсці да выкарыстання сродкаў мімікрыі. Нахлябіч у гады рэвалюцыі ўдала праводзіў харчразвёрстку для ўласнага ўзбагачэння. Яго рэвалюцыйнасць праявілася ў тым, што ён цягаў папоў за валасы, а цяпер яго сын спявае з вялікай выгадаю для сябе акафіст рэвалюцыі. Замест ранейшых патлатых божых служкаў пачалі з'яўляцца новыя алілуйшчыкі, аздобленыя чырвонай фразеалогіяй. Галена Сегень добра разумее, што славаслоўе і рэвалюцыя — паняцці несумяшчальныя, як паншчына і сацыялізм: «Акафіст? Рэвалюцыі акафіст? — устрапянулася Галена як бы нават з радасцю, што льга кідаць Нахлябічу вострыя словы.— Акафістаў рэвалюцыя не прымае. Рэвалюцыю льга рабіць, поўніцца ёю, успрымаць яе, як спрацаваны чалавек прымае хлеб... Але агаварыцца трэба, які спрацаваны чалавек. Я ўсё маленства сваё глядзела, як спрацаваная жанчына, змучаная, успрымала хлеб, як божы

дар. «Я гавару не пра гэтакае ўспрыманне... Акафіст — гэта «славословие», нявольніцтва» (IV, 181—182).

К. Чорны ўжо ў 20-х гадах бачыў пагрозу рэвалюцыі з боку новых багоў. Бачыў і сацыяльна-палітычныя прычыны ўзнікнення ідэалогіі культу. Самая істотная з іх — палітычная пасіўнасць і неарганізаванасць працоўных мас. Працоўныя масы вызначаюць аблічча часу тады, калі яны свядома аптымізуюць ход гісторыі па шляху гуманізму. У іншым выпадку гісторыя пойдзе па старых кругах.

У рамане «Бацькаўшчына», які сучаснае літаратуразнаўства кваліфікуе як раман сацыяльна-філасофскі, маральна-палітычны імператыў з'яўляецца вынікам асэнсавання хаджэнняў яго герояў на адвечных кругах. Падобная паэтыка пачала складвацца ў беларускай літаратуры яшчэ ў дакастрычніцкі час — у вершаваных і драматызаваных аповесцях і паэмах Ф. Багушэвіча, Я. Купалы, М. Гарэцкага. У «Бацькаўшчыне» па такіх кругах ідуць Леапольд Гушка і стары Няміра. У літаратуразнаўстве, на жаль, звяртаецца ўвага пераважна на лёс першага героя, а для разумення ідэі твора не менш важнае значэнне мае і лёс Няміры. У Заходняй Беларусі стары Няміра не змог узняцца да ўзроўню палітычнага змагара, узяць руль палітычнага жыцця ў свае мазолістыя рукі. У выніку ён стаў чалавекам без будучыні, выгнанцам у сябе дома. Гісторыя ставіць пытанне толькі так: калі не гаспадар, то на сваёй жа зямлі застаешся парабкам, парабкоўства ж перадасі ў спадчыну і дзецям.

У рамане «Бацькаўшчына» К. Чорны прапануе чытачу розныя ракурсы асэнсавання гістарычнага лёсу народа, выводзіць свядомасць чытача з застылай плоскасці, трымае на стыках розных канцэпцый, але ўвесь гістарычны і сацыяльны матэрыял твора

прасякнуты адзінствам ідэі, якую можна было б выказаць у форме імператыву: хочаш мець будучыню — думай пра бацькаўшчыну. Вобразы-тыпы ў рамане ўзбуйнены да сімвалічных масак, якія дзейнічаюць на сцэне гісторыі, сацыяльна-бытавы матэрыял уключаны ў плоскасць філасофскага аналізу. Вобраз селяніна-працаўніка ў «Бацькаўшчыне» вырастае ў манументальны вобраз беларуса-сейбіта, які марна траціць сілы на дзвюх дзесяцінах адведзенай яму, нібы дзеля насмешкі, камяністай нівы. У гэты ж час сапраўдныя гаспадары — нацыянальныя рэнегаты тыпу Сурвілы і паліцэйскія арлы — за запорамі сярэдневяковай ратушы п'юць мёд.

Карнавалізаваны склад мыслення К. Чорнага забяспечвае аўтару магчымасць кантрастнага, як патрабавала праграмная ўстаноўка аб'яднання «Узвышша», паказу рэчаіснасці. У ранніх творах К. Чорны прадэманстраваў вялікія магчымасці аксюмаранага мыслення, паказу сілы праз слабасць. У рамане «Бацькаўшчына» чытач мае магчымасць адчуць адначасовы рух гісторыі ў процілеглых напрамках. Доўгі час героі настойліва ідуць да сваёй мэты, а жыццё адкідвае іх назад, у сярэднявечча. Лёс, нібы сфінкс, скептычна пасмейваецца з намаганняў Гушкі і Няміры. Так будзе, гаворыць пісьменнік, да таго часу, пакуль народ будзе «поўны бяздум'я», пакуль не пераадолее фаталістычнае светасузіранне.

У рамане «Бацькаўшчына» ўжо выразна бачацца новыя грані таленту К. Чорнага — яго здольнасць да мэтанакіраванага выкарыстання міфатворчасці. Патрэбу ў ёй беларуская літаратура адчувала даўно. Без міфалагічных вобразаў не маглі абысціся Баршчэўскі, Багрым, Купала, Колас, Багдановіч. К. Чорны ўжо меў за плячыма распрацаваную традыцыю міфатворчасці. Прытча і міф пісьменніку былі патрэбны для шырокага абагульнення і мабілізуючага

ўздзеяння на грамадскую свядомасць з мэтай яе разняволення. Адным з такіх найбольш удалых вобразаў, што нагадваюць міфічныя пачвары, з'яўляецца вобраз вялікага злодзея. Яго крокі ўжо чуюцца ў рамане «Бацькаўшчына». Людзі «забранага краю», змучаныя працай, не маюць сіл і часу, каб разабрацца, куды сплывае плён іхняй працы. А апетыты вялікага злодзея растуць. У рамане «Трэцяе пакаленне» перад намі парабкі і парабчанкі, у якіх украдзена маленства і юнацтва. У рамане «Люба Лук'янская» шматаблічны злодзей — сучасны мешчанін — прысвойвае сабе плён Кастрычніка, крадзе месца на ўрадавай трыбуне ў дзень інтэрнацыянальнага свята працоўных, прысвойвае чужую гісторыю змагання з белапалякамі. Не толькі работніцу Любу — дачку чырвонага камандзіра — абакралі гандляр Вэня Шпулькевіч з Камароўкі і рвачы з Серабранкі бацька і сын Стафанковічы, але і яе сына. Новы злодзей з яго мяшчанскай псіхалогіяй такі ж небяспечны, як былыя майстры ў «свінячай справе», пра якіх пісьменнік расказаў у незакончаным рамане «Трыццаць год». Хурс і Фартушнік абкрадалі і прадавалі сваіх блізкіх. У рэшце рэшт абакралі яны нават саміх сябе. Хурс хацеў бы пад старасць вярнуць сабе дачку Клаву, але і Клава, і яе маці Аміля нарэшце ўбачылі, што ў абедзвюх іх укралі і перапрадалі маладосць — спачатку Хурс, а потым Фартушнік, карчмары і мяснікі па натуры.

У творах ваенных год прытча пра вялікага злодзея і чалавека-працаўніка разгортваецца ў кантэксце вечных праблем. У публіцыстычных артыкулах слова «вечнасць» К. Чорны пісаў з адценнем іроніі. Пад «вечнасцю» ён разумеў адвечны, звыклы парадак, заснаваны на сацыяльнай няроўнасці, спрадвечную філасофію, выказаную прымаўкай «даўно спарахнелых» рымлян: «Чалавек чалавеку воўк». Пісь-

меннік рэвалюцыйнага адраджэння, К. Чорны не мог зміріцца з эстэтызацыяй «ідэй, народжаных нявольніцкімі вякамі». Рэчаіснасць жа ў 30-я гады якраз-такі давала больш чым трэба прыкладаў вяртання да часоў інквізіцыі. У 1933 г. у артыкуле «Заўвагі пра драматургію» К. Чорны невыпадкова пісаў: «Сапраўды ж не толькі грамадзянская вайна ніколі не страціць у нас вялікае цікавасці да сябе, а нават (можа, каму гэта будзе здавацца смешным) іспанская інквізіцыя, скажам, з глыбіні сярэдніх вякоў уздымаецца перад намі як выключная цікавасць. Чаму? Таму, што нас цікавяць усе вострыя выяўленні грамадскіх працэсаў як этапы, як напластаванні, як згусткі класавых канфліктаў у чалавечай гісторыі. Чалавецтва прайшло вялікі шлях, і гэты шлях нас вучыць». Да мастацкага твора К. Чорны падыходзіў з патрабаваннем асэнсаванага пазнання пытанняў «па тых вялікіх «сістэмных» лініях, што ідуць углыб і ўгару руху грамадства».

Не эпізадычны паказ, а філасофскае асэнсаванне заканамернасцей жыцця ва ўсёй яго рэальнай шматграннасці вызначае, на думку К. Чорнага, дзейсную сілу рэалізму. Зыходзячы з такога разумення, К. Чорны на новым узроўні асэнсоўваў гуманістычную сутнасць канфліктаў і тыпаў, да якіх звярталіся буйныя пісьменнікі мінулага стагоддзя. Вобраз шматаблічнага вялікага злодзея ў творах ваенных год з'яўляецца вельмі істотным паглыбленнем і ўдакладненнем сутнасці вобраза Вялікага інквізітара, створанага ў свой час Дастаеўскім. Талент К. Чорнага — гэта талент разняволенага Кастрычнікам народнага духу, здольнага вывяраць нізам, практыкай усе ідэі і вобразы. Па сваёй крывавай сутнасці вялікі злодзей нічым не адрозніваецца ад Вялікага інквізітара, але К. Чорны зрывае з ката маску трагічнага персанажа, пазбаўляе яго інтэлектуаліцкага флёру. У гэтым

бачыцца не толькі наследаванне пісьменніка вялікаму Дастаеўскаму, але і палеміка з ім. Дастаеўскі не заўсёды адрозніваў народ ад прагнага да забыцця і насалоды натоўпу. Гэтым і тлумачыцца розніца ў крытэрыях ацэнкі трагічных катаклізмаў Чорным і Дастаеўскім.

Трагічнымі героямі ў творах К. Чорнага з'яўляюцца людзі з народа — беларускія сяляне, якія на працягу стагоддзяў не маглі спадзявацца на ўвагу з боку кіруючых колаў і прывыклі спадзявацца толькі на свае працавітыя рукі. Ва ўмовах чыноўніцкага разбою царскіх сатрапаў яны яшчэ маглі жыць ілюзіямі. Першая і другая сусветныя войны гэтыя ілюзіі развеялі. Сымон Ракуцька з рамана «Пошукі будучыні» нарэшце зразумеў сваю памылку. Цвёрдыя, як косці, мазалі на руках не прынеслі яму ні шчасця, ні гарантаванай будучыні дзецям. Сымон Ракуцька з рамана «Пошукі будучыні» набыў дзецям будзённую і святочную вопратку, боты, але вялікі і жорсткі злодзей украў у яго саміх дзяцей і іхнія душы. У такім жа становішчы апынуўся і беларускі інтэлігент Мікалай Сямага з рамана «Млечны шлях». Пафас твораў К. Чорнага складае рух прасветленай свядомасці да спасціжэння глабальных канфліктаў эпохі, змаганне чалавека супраць ператварэння грамадскага жыцця ў глабальную казарму. Гэтым вызначана і жанравая асаблівасць твораў. «Вялікі дзень», «Пошукі будучыні», «Млечны шлях» — гэта творы, у якіх надзвычай арганічна спалучаюцца рысы хронікі і прытчы, бытавой прозы і паэмы, ідыліі і трагедыі.

1972

Праўды слых і зрок

Да 70-годдзя з дня нараджэння народнага паэта Беларусі Аркадзя Куляшова

Аркадзь Куляшоў у беларускай літаратуры працаваў больш за паўстагоддзя. Без яго творчых набыткаў сёння нельга ўявіць сабе не толькі беларускую, але і ўсю шматнацыянальную савецкую літаратуру.

Даследчыкі неаднаразова адзначалі наватарскі характар творчасці А. Куляшова: яе сэнсавую і эмацыянальную глыбіню, узросшыя ёмкасці стылю, своеасаблівасць вобразных структур, у якіх надзвычай арганічна строгая чаканная форма з раскаванай і дынамічнай асацыятыўнасцю мыслення. Але не толькі ў гэтым адкрыцці паэта. Для сучаснікаў асабліва важнае значэнне мае чалавеказнаўчы змест творчасці А. Куляшова— духоўнасць, выверaная рэвалюцыяй у суровых выпрабаваннях вогненных год. Выказаць і асэнсаваць дзейсную сутнасць новага чалавека, сцвердзіць сфарміраваныя рэвалюцыяй вартасныя арыентацыі з мэтай мабілізацыі ўсіх творчых сіл асобы і грамадства — такую задачу перад сабой Аркадзь Куляшоў ставіў з першых крокаў у літаратуры.

Як і многія іншыя маладыя паэты ў канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў, А. Куляшоў настойліва шукаў дзейснага самавыражэння ў лірыцы. Паэт, аднак, ніколі не замыкаўся ў сабе. У яго ранніх вершах можна знайсці матывы і рытмы, характэрныя для паэзіі П. Труса, М. Чарота, У. Дубоўкі, многіх рускіх са-

вецкіх паэтаў. Нельга, аднак, скідваць з рахунку таго, што эстэтыка «Кузницы» і Лефа арыентавала маладых пісьменнікаў на фармалістычны вышук і натуралізм, а па характару свайго таленту А. Куляшоў быў паэтам філасофскага, баладнага мыслення. Гэта праявілася ў такіх вершах, як «Астраном», «Дарогі», «Бывай», «Сібір», «Цвік» і некаторых іншых, што ўвайшлі ў першыя зборнікі «Росквіт зямлі» (1930), «Па песню, па сонца!..» і «Медзі дождж» (1932). У паэме «Аманал» (1932) зроблена спроба гіпатэтычнага асэнсавання рэчаіснасці, у паэмах «Крыўда» (1931) і «Антон Шандабыла» (1934) малады паэт імкнуўся перадаць працэс пераплаўкі народнага гора і душэўнага болю ў энергію сацыяльнага дзеяння.

Творчы поспех да Куляшова прыйшоў не адразу. Паэт і сам адчуваў, што яго маштабныя задумы не знайшлі яшчэ сапраўды мастацкага ўвасаблення. «Разумею,— пісаў пазней А. Куляшоў,— што дрэнна, павярхоўна ведаю жыццё, а пра тое, што ведаю, пяю, як кажуць, не ўласцівым для мяне голасам».

Пераадолець уплыў канструктывістаў А. Куляшову дапамаглі традыцыі Янкі Купалы і Якуба Коласа. Асабліва карысным для яго быў аналіз паэмы «Аманал», з якім Я. Колас выступіў у газеце «Літаратура і мастацтва» ў 1934 г. Вострая і прыхільная крытыка Я. Коласа падкрэслівала наватарскі характар пошукаў А. Куляшова. Шлях да паэтычнага ўзнаўлення новага жыцця А. Куляшову адкрывала, паводле яго ўласнага прызнання, і паэма А. Твардоўскага «Краіна Муравія». Не менш важнае значэнне мела шырокае знаёмства з фальклорам, гістарычнымі і лірычнымі песнямі. Эстэтыка фальклору, традыцыі Пушкіна, Някрасава, Купалы, Коласа дапамаглі А. Куляшову перадаць у творах глыбіннае адчуванне жыцця, яго вечнасці і непаўторнасці.

Якасна новым этапам у творчасці паэта сталі цыкл вершаў «Юнацкі свет» і зборнік «У зялёнай дуброве» (1940), у які ўвайшла аднайменная паэма. Паэтызацыя маладосці, радасці існавання — характэрная асаблівасць твораў А. Куляшова перадваеннага часу. Праўда, некаторыя крытыкі папракалі яго за ідылічнасць настрояў. Беспадстаўнасць падобных закідаў бачыцца асабліва выразна, калі мы бярэм пад увагу ўсе творы, напісаныя ў гэты час, у тым ліку і такія, як «Песня аб разведчыках» і «Баранаў Васіль», дзе малады паэт звярнуўся да асэнсавання гераічнага ў яго арганічным спалучэнні з трагічным. У паэме «Баранаў Васіль» савецкі воін паказаны ў маральным паядынку адзін на адзін з японскімі інтэрвентамі, у крытычнай сітуацыі палону. У апошнія хвіліны герой успамінае роднае сяло, калгас, блізкіх. Духоўная сувязь з родным светам дае яму маральную перавагу над ворагам.

Наогул трэба адзначыць, што паэтызацыя маральных і эстэтычных норм, выпрацаваных сялянскім працоўным укладам жыцця, у паэзіі А. Куляшова зроблена на новым узроўні. Як і К. Чорны ў прозе, А. Куляшоў у паэзіі стварае своеасаблівую эмацыянальную гаму, у якой надзвычай арганічна спалучаюцца ў аксюмаранным адзінстве адчуванне радасці жыцця і светлы смутак, і гэта надзвычай узмацняе дзейсны, актывізуючы пачатак яго паэзіі. Вобраз роднай старонкі міжволі асацыіруецца з вобразам казачнага, але і зусім рэальнага свету — вышэйшага скарбу, які трэба пільна ахоўваць ад ворага:

Стаіць на ўзлессі дом,
Ад казак недалёка:
І мачты за акном,
І ветразі аблокаў.
Мы паўз яго ішлі
Пад сонцам

Пад высокім,
Мы флягі налілі
Кляновым хатнім сокам.
І вёсны з-за акна
Лічылі нам зязюлі.
Нас клікала вайна,
Мы ў стрэльбах неслі кулі.
Той дом,
Дзе піў я квас,
Бадзёрай дыша ласкай,
Той дом — паплыў ад нас
Удаль знаёмай казкай.
Ці трапіць штых ва ўпор,
Ці куля ўп'ецца ў каску,
Хай знаюць:
Я памёр,
Памёр за гэту казку[1]. (1940)

У падобных вершах надзвычай удала спалучаецца пластыка і сімволіка, лагізацыя зместу і эмацыянальная чысціня, аналітызм і непасрэднасць.

Гэтак жа арганічна ўжо ў даваеннай паэзіі А. Куляшова спалучаюцца і тры рэчаіснасці: мінулае, сучаснае і будучае. Лепшым узорам такога спалучэння ў даваенны час з'яўляецца паэма-араторыя «Хлопцы апошняй вайны» (1940). Малюнкі пасляваеннай рэчаіснасці тут выпісаны надзвычай дакладна, нібы ў творы пасляваеннага часу. У пабудаванай на кантрастных супастаўленнях паэме разам з тым раскрыта непрымірымасць выхаванага ў духу гарманічнага сацыялістычнага ідэала пакалення да любых форм разбурэння і вайны і да ўсёй той абсурднай логікі, на якую абапіраецца армія ашуканых фашызмам юных забойцаў:

Акопы ўяўляй — родным домам.
Дым — вечаровай хмарай,
Гарматы — вясновым громам,
Газы ўслаўляй, як туман лугавы. (II, 22)

---

[1] Куляшоў А. Зб. тв.: У 5 т. Мн., 1974. Т. 1. С. 173. (Далей у дужках рымскімі лічбамі абазначаны том, а арабскімі — старонка гэтага выдання.)

Паэтызацыя народнага ідэала, сацыялістычнай рэальнасці — свету «без войнаў, рабства і багоў» — была ў паэзіі А. Куляшова адначасова і мабілізацыяй духоўных сіл перад фашысцкім нашэсцем.

Сучаснікаў часта здзіўляла творчая актыўнасць А. Куляшова ў першыя дні вайны. Яго славутая паэма «Сцяг брыгады» была напісана ў франтавых умовах 1942 года за сорак дзён. У 1944 г. з'явіліся яго паэмы «Прыгоды цымбал» і «Дом № 24». У 1942—1943 гг. напісаны гераічныя балады, што склалі залаты фонд савецкай паэзіі і сярод іх такія, як «Балада аб чатырох заложніках», «Над брацкай магілай», «Ліст з палону», «Камсамольскі білет», у аснову якіх пакладзены рэальныя падзеі і факты. А. Куляшоў мужна даследуе трагічныя калізіі. Яго героі — гэта звычайныя, але адухоўленыя людзі, паказаныя ў час гераічнага самаахвяравання ў імя светлай будучыні ўсяго чалавецтва.

Творчы вопыт А. Куляшова ваенных год, як і іншых савецкіх пісьменнікаў, адлюстроўвае духоўнае хараство і веліч чалавека, выхаванага ва ўмовах сацыялістычнага братэрства. Інтэнсіўнае развіццё ліра-эпічных і эпічных жанраў у беларускай літаратуры ваенных год сведчыла аб тым, што разлік гітлераўцаў на духоўную рэпрэсію савецкіх людзей быў беспадстаўны.

Мабілізуючая сіла твораў А. Куляшова праявілася і ў тым, што паэт у гады вайны значна пашырыў свой творчы дыяпазон, актыўна і творча пераапрацоўваючы здабыткі фальклору і літаратурнай спадчыны, якая пад пяром паэта стала своеасаблівым духоўным арсеналам у барацьбе з фашызмам. У паэме «Сцяг брыгады», адзначанай у 1946 г. Дзяржаўнай прэміяй СССР, нібы ажываюць духоўныя рэсурсы, зафіксаваныя ў «Слове аб паходзе Ігаравым», класічнай паэзіі XIX ст., фальклоры, савецкай дава-

еннай песні. Увесь гэты духоўны набытак, творчая свядомасць паэта мабілізуе для таго, каб сцвердзіць ідэю непрымірымасці народа з катняй практыкай фашысцкіх вылюдкаў.

Сваіх мабілізуючых якасцей паэзія А. Куляшова не страціла і тады, калі паэт паказваў драматызм вяртання параненых вайною чалавечых душ да мірнага жыцця (паэмы «Дом № 24» (1944), «Перамога» (1949), «Толькі ўперад» (1950), вершы са зборніка «Камуністы» (1949)).

Пасляваенная творчасць А. Куляшова — гэта мужнае даследаванне сродкамі паэтычнага слова філасофскай сутнасці ўзаемаадносін чалавека з часам. Выключнага плёну паэт дасягнуў у вершах 60-х і 70-х гадоў, якія ўвайшлі ў зборнікі «Новая кніга» (1964), «Сасна і бяроза» (1976), «Хуткасць» (1970), а таксама ў набліжаным да лірычнай паэмы цыкле «Маналог», які прысвечаны дачасна загінуўшым сябрам юнацтва Юлію Таўбіну і Змітраку Астапенку.

Канкрэтызуючы думку аб прызначэнні паэзіі, А. Куляшоў выступаў супраць паказной шчодрасці, анархісцкай каламуты ў эмоцыях і думках, авангардысцкай «бурапены»:

Каб шчодрай быць не толькі ў дзень вясновы,
А каб жывіць і ўлетку сенажаць,
А каб і ў спёкі час паіць дубровы
І ў час зімовы пра паводкі дбаць. (I, 320)

Паэт, на думку А. Куляшова, гэта адначасова салдат перадавой траншэі і прарок, баец і мысліцель:

Далёкае разгледзь арліным вокам,
Лаві на слых ледзь чутны крок бяды:
Мяне абраўшы, мусіш быць прарокам,
Як не прарокам,
Кім жа быць тады?
Не бойся слова гордага — прарок! —
Прарок не бога — праўды слых і зрок. (V, 39)

У адпаведнасці з праграмнай устаноўкай творы А. Куляшова 60—70-х гадоў сталі своеасаблівым акумулятарам духоўнай энергіі, «снапамі», надзейна звязанымі апошнім, часцей за ўсё шаснаццатым радком. Паэтычная думка ў іх вызначаецца выключнай самадысцыплінай. Мэтанакіраванае даследаванне трагічных калізій эпохі заканчваецца звычайна мабілізацыяй духоўнай актыўнасці асобы. Паказваючы трагічную пагрозу самавыключэння з часу (паэма «Цунамі» 1968), паэт заклікае чалавецтва да яднання і дружбы, да актыўнага сацыяльнага дзеяння. «Грукай у дзверы гісторыі», не давярай палітыканам, што рыхтуюць чалавецтву пагібель,— такі лейтматыў лірычнага асэнсавання ўрокаў гісторыі ў паэме «Далёка да акіяна» (1970). Падобна да таго, як у творах папярэдняй пары А. Куляшоў звяртаўся да ўзораў гуманістычнай народнай культуры, так у сваіх апошніх паэмах «Варшаўскі шлях» (1973) і «Хамуціус» (1975) паэт звярнуўся да ўзораў высокамаральнага дзеяння гістарычных асоб. Паэма «Варшаўскі шлях» прысвечана памяці А. Твардоўскага невыпадкова: «Было з кім гаварыць, было ў каго сумленню прыклад браць, радкам вучыцца».

У паэме «Хамуціус» увагу паэта прыкавала паўстанне 1863 г. на Беларусі і ў Літве, якое ўспыхнула напярэдадні стварэння I Інтэрнацыянала і мела агульнаеўрапейскае значэнне. З асаблівай сімпатыяй паэт абрысаваў духоўнае аблічча Кастуся Каліноўскага, які спадзяваўся не на мясцовых чыноўнікаў — «знатных лёкаяў», а на свой народ:

Уваскрасай, народзе мой сярмяжны,
З маўклівых курганоў і дамавін.
Паўстань для новай бітвы, дух адважны,
Як з каменю агонь, як дым з агню. (V, 107)

Раскрываючы вышэйшую логіку гісторыі — логіку рэвалюцыйнага пераўтварэння жыцця, лірычная

паэзія А. Куляшова адлюстравала жывы працэс станаўлення чалавека сацыялістычнай эпохі. Выйшаўшы з сялянскай хаты ў вялікі гістарычны паход у дні Кастрычніка, працоўны беларус сёння глыбока ўсведамляе сваю гістарычную місію:

Пазбавіўшы ад грознага відовішча
Свет, не дазволю я, каб дым і пыл
Зямлю ператварылі ў бамбасховішча,
Мільярд прапісак — у маўклівы прысак,
Мільярд калысак — у мільярд магіл. (I, 390)

Павялічваючы мастацкія ёмкасці беларускага слова, А. Куляшоў узбагаціў таксама і нацыянальную школу перакладу. Пра гэта сведчаць перш за ўсё пераклады мастацкіх шэдэўраў Катлярэўскага, Пушкіна, Лермантава, Лангфела, многіх савецкіх паэтаў.

Нечакана ў 1978 г. жыццё паэта абарвалася, але сёння ўжо відаць, што яго паэтычны скарб — «праўды слых і зрок», «як прамень, дагоніць і абгоніць век імклівы».

1984

Сабраць з дарог каменні тыя...

Да выхаду чатырохтомнага Збору твораў народнага пісьменніка БССР Васіля Быкава

Аповесці В. Быкава ніколі не пакідалі абыякавымі чытача і літаратурную грамадскасць. Некаторыя з іх станавіліся аб'ектам вострай палемікі ў крытыцы. Вытлумачыць гэта можна тым, што пісьменнік адносіцца да таго пакалення, якому прыйшлося змагацца са зброяй у руках супраць нямецкага фашызму да поўнага яго разгрому. В. Быкаў у літаратуру таксама прыйшоў як баец. З'яўленне кожнай новай яго аповесці ўспрымаецца як працяг вялікай бітвы на ідэалагічным фронце, як наступальны бой супроць усіх відаў паўпраўды пра вайну і эпоху, як выкрыццё фальсіфікатараў гісторыі, якія разлічваюць на забыццё ўрокаў мінулага. В. Быкаў выступае ў літаратуры не толькі ў якасці «спецыяліста» па ваеннай тэме, але і як літаратурны паўпрэд свайго народа, які заплаціў жыццём чвэрці насельніцтва за перамогу над гітлераўцамі. Амаль такія ж ці яшчэ большыя ахвяры ў беларускага народа бралі і ўсе папярэднія войны XIX і XX стст. А яшчэ раней, у XVIII ст., праз войны і пошасці колькасць насельніцтва ў Беларусі скарацілася напалову. Беларускі народ на працягу стагоддзяў на практыцы вывучаў «рамантыку» і «паэзію» захопніцкіх войнаў, і таму вартасна-этычны, гуманістычны крытэрый ацэнкі стаў галоўным момантам станаўлення нацыянальнай мастацкай свядомасці.

В. Быкаў як мастак фарміраваўся ў духоўнай атмасферы сялянскага працоўнага ўкладу і салдацкага вопыту, дзе вартасць усіх каштоўнасцей выяўляецца зямным жыццём, акопнай праўдай, «нізам». Жыццёвым вопытам пісьменніка вызначаны і своеасаблівы на агульным літаратурным фоне ракурс ваеннай тэмы ў яго творчасці. Увага да зямлі, зямных патрэб чалавека, характэрная для народнай культуры наогул, беларускай літаратуры, была ўласціва заўсёды. Яе філасофскі аптымізм забяспечваецца далучанасцю да жыватворнага «нізу», з якога пачынаецца працэс вечнага ўзнаўлення жыцця. Непрымірымыя адносіны да казённай патэтыкі, дагматызму ў беларускай літаратуры склаліся яшчэ ў дакастрычніцкі час. Аналітычны падыход да рэчаіснасці, выверка духоўных каштоўнасцей сталі характэрнымі рысамі паслякастрычніцкай прозы. Купала, Колас, Гарэцкі, Чорны, Зарэцкі, Мележ у інтарэсах ісціны маглі смела адмовіцца ад устойлівых канонаў, падаць жыццёвую рэальнасць у зусім іншым ракурсе, памяняць месцамі высокае і нізкае і тым самым сказаць новае слова пра даўно апісаныя з'явы і вобразы, часам апярэджваючы літаратурны працэс свайго часу. Паскоранасць — гэта не эпігонскае паўтарэнне вядомага, а павышаная інтэнсіўнасць асэнсавання.

Сказанае цалкам адносіцца і да творчасці В. Быкава. Сёння ўжо яна дала дастаткова падстаў для таго, каб гаварыць не толькі пра наватарскае выражэнне ёю ваеннай тэмы, але і пра наватарскае адлюстраванне істотных канфліктаў эпохі, пэўных заканамернасцей сучаснага гістарычнага працэсу.

Пры ўсёй мабільнасці ракурсу ў творах В. Быкава застаецца нязменнай адна стылёвая дамінанта — адчуванне сувязі канкрэтнай сітуацыі з агульным станам сучаснага чалавецтва. І гэтая сувязь найбольш адчувальная зноў-такі на «дне» быцця. Пісь-

меннік заўсёды паказвае вайну «знутры», праз адлюстраванне непасрэдных творцаў гісторыі — пехацінцаў, артылерыстаў — салдатаў на перадавой — «пралетарыяту» вайны. У аповесці «Праклятая вышыня» ёсць характэрны салдацкі дыялог:

«— Салдату ўсё відаць.

— Аднак не надта, мусіць.

— Не надта? Можа нават лепей, чым каму. Бо ён гэта самае крывёй сваёй спрабуе: які камандзір разумны, які — не» [1].

Было б, аднак, няправільным лічыць, што пісьменнік абсалютызуе прыватныя ці выпадковыя назіранні на перадавой. Гаворка ідзе пра выверку агнём не толькі мужнасці і перакананняў асобнага чалавека, але і ўсёй сістэмы духоўных каштоўнасцей сацыялізму, ваеннай, палітычнай і дзяржаўнай мудрасці людзей новага свету. Усведамленне народам сваёй духоўнай сілы, выверанай у гады вайны, ва ўмовах сучаснай сітуацыі мае важнае значэнне.

Спасціжэнне гераічных вытокаў асобы ў творах В. Быкава таксама адбываецца на дне, у глыбінях свядомасці. Вопыт вайны пісьменнік наогул асэнсоўвае знутры. Іншы шлях не прывядзе да ісціны. Погляд на дыстанцыі, з нейкай абстрактнай вышыні, нясе пагрозу дэгуманізацыі ваеннай тэмы. Сёння заціхлі ў крытыцы спрэчкі аб «дзвюх праўдах», але будзе, відаць, мэтазгодным звярнуць увагу на тое, што ідэолагі мілітарызму яшчэ да вайны імкнуліся выкарыстаць магчымасці «дыстанцыі» і «вышыні», каб апаэтызаваць і рамантызаваць вайну і ўсю тэхналогію масавага забойства. Аўтар вядомай кнігі «Канец Еўропы» Шпенглер адразу ж пасля паражэння Германіі ў першай сусветнай вайне прапанаваў узброіц-

[1] Быкаў В. Зб. тв.: У 4 т. Мн., 1982. Т. 4. С. 41. (Далей у дужках рымскімі лічбамі будзе абазначаны том, а арабскімі — старонка гэтага выдання.)

ца такім бачаннем гісторыі, якое «валодала б у дастатковай меры дыстанцыяй, каб у агульнай карціне сусветнай гісторыі разглядаць таксама і сучаснасць — якая з'яўляецца такой толькі для аднаго з бясконцага мноства чалавечых пакаленняў — як нешта бясконца далёкае і чужое, як такую эпоху, якая не больш значыць, чым усялякая іншая, без прымянення маштабу якіх бы ні было ідэалаў, безадносна да сябе самога, без жадання, без клопату і асабістага ўнутранага ўдзелу, якога патрабуе практычнае жыццё, такой, значыць, дыстанцыяй, якая — паўтараючы словы Ніцшэ, на жаль, валодаўшага ёю далёка не ў дастатковай ступені,— дазволіла б агледзець увесь феномен гістарычнага чалавецтва вакол бога, як рад вяршыняў горнага хрыбта на гарызонце, нібыта самі мы не прымаем у ёй ніякага ўдзелу» [1].

Шпенглер прапануе ўзброіцца чыста эстэтычным, а па сутнасці — дык бесчалавечным бачаннем гісторыі. Зразумела, што акопная праўда пры такім бачанні пад увагу не бярэцца, вайну прапануецца глядзець з боскай вышыні і праз перавернуты бінокль. Такое бачанне з'явілася як заканамернасць адмаўлення агульнага сэнсу гісторыі, прычынна-выніковых яе сувязей. Для Шпенглера «чалавецтва» — гэта «пустое слова», а не вынік культурнага развіцця. Існуюць і гінуць некалькі культур, марфалагічна паміж сабой нічым не звязаных. Рэальным з'яўляецца толькі лёс (у сэнсе *судьба, рок*). Ён наканаваны. Еўрапейская культура сябе вычарпала, яна памірае. У такім разе застаецца адно: палюбіць лёс, палюбіць смерць. На такую любоў — рамантычную, вар'яцкую — здольны абраннікі лёсу.

Шпенглераўская канцэпцыя фатальна наканаванага з'яўляецца капітуляцыяй духу, яго філасофскі

[1] Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность. М.— П., 1923. Т. 1. С. 104.

прагноз нібы запрашае палюбіць канцэнтрацыйныя лагеры, печы крэматорыяў, газавыя камеры.

Сучасная літаратурная крытыка не можа пакінуць без увагі падобны філасофскі макіявелізм, бо сёння ёй трэба быць асабліва пільнай там, дзе чуюцца заклікі да «ўдасканаленага» бачання вайны на дыстанцыі, бачання «незацікаўленымі» вачыма. На Захадзе шмат патрачана намаганняў на тое, каб падмяніць у літаратуры паказ пакут і гераізму народа паказам «ускладнёнага» духоўнага свету забойцаў, карнікаў — усіх тых, каго К. Чорны ў дні вайны называў «тонкая душа тоўстай гадзіны».

Даследаванне рэчаіснасці «знізу», «знутры» заўсёды пашырала чалавеказнаўчыя магчымасці літаратуры. Прывязаная да зямлі, нібы баец на перадавой, лакальная аповесць В. Быкава пашырае нашы ўяўленні пра свет, уздымае чытача на новыя духоўныя вышыні. Крытыка ж, пастаянна трымаючы творчасць пісьменніка ў цэнтры ўвагі, тым не менш зрабіла яшчэ не ўсё для таго, каб раскрыць пазнавальны змест аповесцей В. Быкава. У пераважнай большасці прысвечаных яго творам прац увага звяртаецца на маральную накіраванасць зместу, што, зразумела, заслугоўвае ўсялякай падтрымкі і адабрэння. Нельга, аднак, зміріцца з тым, што, звяртаючыся да маральнай свядомасці чытача, крытыка не заўсёды апелюе да яго інтэлектуальнай свядомасці. У апошні час усё часцей увага крытыкі засяроджваецца на так званай праблеме выбару ў сучаснай прозе. Адмаўляць наяўнасць такой праблемы ў жыцці і літаратуры няма падстаў, але нельга яе і абсалютызаваць, бо ў такім выпадку звужаецца кола духоўнай актыўнасці персанажаў. Адлюстраваны ў прозе В. Быкава складаны працэс пазнання барацьбы і палярызацыі сіл у сучасным свеце часта зводзіцца да канстатацыі выбару паміж тэзісна супрацьпастаўленымі антыноміямі. Пры

такім падыходзе недастаткова раскрываецца функцыянальна-гістарычнае прызначэнне творчасці.

А. Шагалаў, аўтар арыгінальнай кнігі «Вымярэнне чалавечнасці» («Современник». М., 1983), першы вялікі артыкул «Мужнасць выбару» цалкам прысвяціў творчасці В. Быкава. Многія ацэнкі і назіранні крытыка, асабліва тыя, што датычаць прозы другой паловы 60-х гадоў, свежыя і перспектыўныя, але яго зыходная пазіцыя шмат у чым скоўвае маштабы крытычнага аналізу. Увесь складаны шлях пазнання ў сусветнай літаратуры А. Шагалаў зводзіць да выбару, зробленага персанажам. «Нават тады,— агаворваецца крытык,— калі ён гэты выбар не рабіў». Атрымліваецца, што выбар трэба прыдумаць, калі яго няма ў творы, што мэтанакіраваныя, цэласныя натуры, здольныя стаць вышэй за сітуацыю выбару, трэба аднесці да натураў ніжэйшых, неўскладнёных.

Узятая абстрактна, па-за аналізам канкрэтнай сітуацыі праблема выбару можа прывесці да двухсэнсоўнасці. А. Шагалаў шукае «сапраўдныя вытокі» маральнай праваты ў «супярэчлівым і складаным узаемадзеянні характару і лёсу» (с. 6). Канкрэтныя абставіны, такім чынам, становяцца лёсам («судьбой»). З «лёсам» — фатумам — спрачацца няма сэнсу. Яго застаецца калі не палюбіць, то прыняць. «Гатоўнасць да самаахвяравання» ў такім разе разглядаецца як адзіная магчымасць самарэалізацыі асобы. У экзістэнцыялісцкай літаратуры смерць і сапраўды даволі часта з'яўляецца формай рэалізацыі індывідуальнага існавання. Быў час, калі і В. Быкаву спрабавалі прыпісаць такую ж філасофію. Сёння ў крытыцы ярлыкі не ў пашане, але метадалогія крытычнага аналізу наватарскіх твораў мае патрэбу ва ўдасканаленні.

Сітуацыя выбару ў творах В. Быкава, зразумела, існуе, але мастацкі аналіз яе прыводзіць чытача як-

раз-такі да ўсведамлення таго, што ніякага наканаванага лёсу не існуе, што сітуацыя — канкрэтная і ўсеагульная, стан свету — гэта вынік дзейнасці пэўных класавых сіл, людзей, якія кіруюцца той ці іншай формай класавай ідэалогіі. Трагедыйны пафас твораў пісьменніка пераконвае сучасніка ў неабходнасці змяніць сітуацыю, навязаную свету імперыялізмам і яго лакеямі. Фізічная смерць герояў у творах В. Быкава — гэта перш за ўсё маральная перамога над вылюдкамі, што паставілі сябе па той бок дабра і зла. Мастацкае даследаванне рэчаіснасці ў творах В. Быкава падпарадкавана вышэйшай гуманістычнай мэце — зрабіць абставіны чалавечнымі.

Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што да абстрактнай, маралізатарскай трактоўкі праблемы выбару некаторых даследчыкаў магло падштурхнуць вядомае выказванне В. Быкава, зробленае ў 1975 г.: «Мяне гэта прыцягвае таму, што дае магчымасць даследаваць не самую вайну (гэта задача гісторыкаў), а магчымасці чалавечага духу, што праяўляюцца на вайне». У чытача, аднак, ёсць падставы лічыць, што магчымасці чалавечага духу ў творах В. Быкава паказаны ў цесным адзінстве з абставінамі вайны, што не менш істотным элементам зместу яго твораў з'яўляецца вобраз часу, вобраз эпохі, які для сучасніка мае не меншае пазнаваўчае значэнне за той вобраз, што ствараецца сродкамі гістарычнай навукі. Што датычыць разумення эпічнай велічы савецкага чалавека, яго перамогі над фашызмам, то ў гэтай галіне пазнання магчымасці мастацкай прозы маюць несумненную перавагу над іншымі формамі пазнання. У апошні час на гэта звярнуў увагу Дз. Бугаёў, які ў прадмове да Збору твораў гаворыць пра творчасць В. Быкава як пра своеасаблівую эпапею: «Галоўнае, што эпапея, няхай і ў новых, прынамсі, не зусім

звыклых для класічнага вопыту фармальных параметрах, але працягваецца».

«Не зусім звыклыя параметры» эпапеі В. Быкава — гэта перш за ўсё арыгінальная паэтыка часу і прасторы, дзеянне на «пятачках». Такая паэтыка, аднак, з'яўляецца заканамернай у рэчышчы нацыянальнай прозы з яе імкненнем раскрыць вартасць скрыжаляў быцця знутры. «У кожны момант і на кожнай мясцінцы зямлі адбываюцца найцікавейшыя рэчы і складаюцца самыя дзівосныя казкі, падобныя іншы раз да праўды, і нараджаецца праўда, яшчэ болей цікавая часамі, чым сама казка» (V, 553),— адзначыў Я. Колас у адной з сваіх прытчаў. Яго заклік «уважна прыглядацца, каб і на самым малюсенькім куточку гэтых скрыжаляў расчытаць гісторыю аб вялікіх падзеях», можна лічыць вытокам наватарскага бачання рэчаіснасці ў літаратуры паскоранага развіцця.

Для сапраўднага мысліцеля няма ў свеце пустой прасторы, не падуладнай дзеянню чалавечага духу. К. Маркс браў першапачатковую клетачку таварнага абмену і выводзіў з яе дзеянне ўсіх законаў капіталістычнага ладу. Падобны метад даследавання не проціпаказаны і літаратуры. І калі В. Быкаў ставіць у цэнтр увагі паказ сутак з ваеннага жыцця на закінутым пераездзе ці на агнявой пазіцыі саракапятчыкаў, у яго творах на поўную сілу дзейнічаюць законы вайны, законы эпохі. Дарэчы сказаць, «тэхналогія» таксама раскрыта выразна. Гэта хочацца адзначыць яшчэ і таму, што абесчалавечаны паказ вайны робіць некаторыя творы, напісаныя з прэтэнзіяй на глабальнасць ахопу, белетрызаванымі дапаможнікамі да падручніка па тактыцы.

В. Быкаў ярка перадае моманты бою, атакі, адступлення, выхаду з акружэння, узаемадзеяння падраздзяленняў, хоць сам пісьменнік ды і крытыка гэтаму не прыдаюць асаблівага значэння. І дарэмна.

У творах пісьменніка заўсёды існуе сувязь паміж дзеяннямі байца і камандзіраў рознага рангу, аж да генерала. Толькі ўся «тэхналогія» вайны падпарадкавана ў прозе В. Быкава іншай звышзадачы. Яго больш хвалюе стратэгія барацьбы за гуманізм у сучасную эпоху. Яго творы — нібы стратэгічная карта расстаноўкі супрацьлеглых маральна-этычных сіл у стракатым сучасным свеце. І трэба сказаць, што да такога пазнання абрысаў сучаснасці пісьменнік імкнуўся з першых крокаў у літаратуры.

У агульных абрысах стан сучаснага свету В. Быкаў раскрыў ужо даволі паспяхова ў ранніх апавяданнях, якія сёння заадно нас пераконваюць і ў тым, што выбар не з'яўляецца асноўным момантам у паэтыцы яго твораў. У аснову іх структуры пакладзена думка пра ролю і месца ваеннага пакалення ў барацьбе за светлую будучыню чалавецтва. Прынцып эстафеты, дазволім сабе так выказацца, стаў структурным прынцыпам апавяданняў і аповесцей. В. Быкаў адносіцца да пакалення, якое сітуацыю ў дні вайны ацэньвала не з пункту гледжання выбару, а з разуменнем адказнасці і неабходнасці як мага хутчэй перамагчы крыважэрнага фашысцкага звера. Зразумела, што знаходзіліся людзі, якія хацелі вызваліць сябе ад такой неабходнасці. І вось цяпер, пасля перамогі, пісьменнік прапануе нам глыбей асэнсаваць сітуацыю, зрабіць вывады на сённяшні і заўтрашні дзень.

Творы В. Быкава, у якіх падзеі адбываюцца на пятачках, прасякнуты адчуваннем гістарычнай прасторы. Апавяданне «У ліхую гадзіну», нягледзячы на недастатковы псіхалагізм, скіроўвае думку чытача на асэнсаванне тых трагічных калізій, праз якія прайшлі салдаты Патапавы — прадстаўнікі розных пакаленняў сялянскай сям'і ў закінутай сядод стэпаў рускай вёсцы. «Эстафета» — такую праграмна акрэсленую назву мае адно з ранніх апавяданняў В. Быкава. У ім

паказаны байцы стралковага ўзвода ў час атакі на гарадской плошчы. Першы загінуў камандзір, ад яго эстафету пераняў сяржант Лемяшэнка, але да кірхі яму таксама не ўдалося дабегчы. «Да перамогі пайшлі другія...» — так заканчваецца гэтае апавяданне пра адзін з этапаў на шляху да перамогі.

Ёсць свая эстафета і ў апавяданні «Загад». Баец Айбекаў, якому загадана наладзіць сувязь з палком, загінуў. За ім пайшоў Сімакоў. Пасля яго не вярнуўся і камлюкаваты Бутэнка, пасля гібелі якога капітан Іван Полазаў пасылае свайго малодшага брата Аркадзя Полазава, што некалькі хвілін назад прыбыў з вучылішча ў чысценькім яшчэ абмундзіраванні. Пасля гібелі Аркадзя маладзенькі салдат Пятрашкін без загаду кінуўся туды, дзе ляжаць загінуўшыя таварышы. Злучыць разарваны провад удалося Івану Полазаву, які быў апошнім у эстафеце загінуўшых на гэтым невялічкім этапе на шляху да перамогі.

У структуры апавяданняў і аповесцей В. Быкава «раптоўнага няма», кажучы словамі М. Багдановіча. Пісьменнік свядома імкнецца да філасофскага асэнсавання гісторыі. Аб'ектыўна яго творы палемічна накіраваны супраць ідэі вечнага кругазвароту. Ніцшэ, напрыклад, сцвярджаў ідэю вечнага вяртання. Ідэолагі імперыялізму хацелі б наогул вярнуць чалавецтва да рабства, прыгону, у змрочнае сярэднявечча, заваліць дарогу ў будучыню каменнем з руін сучаснай культуры. В. Быкаў будуе карціну гістарычнага руху, прытрымліваючыся лінейнага прынцыпу, паводле якога кожнаму пакаленню належыць сваё месца ў гістарычнай эстафеце. Пры гэтым у яго творах, як і ў прозе Чорнага, самымі глыбокімі філосафамі з'яўляюцца людзі «нізу», непасрэдныя творцы гісторыі. Так, у «Трэцяй ракеце» селянін з Кубані Жаўтых разважае: «А наогул прападзі яна пропадам, гэта вайна. У японскую ў мяне дзеда забіла. У тую герман-

скую — бацьку. Японцы пад тым Халкіным голам... Ну, пад Халхін-Голам... Дык гэта брата Сцёпку пакалечылі. Прыйшоў без рукі, з адным вокам. Цяпер — я. Праўда, тут ужо нічога не скажаш. Тут трэба. Але ўсё думаецца: няўжо і маім дзецям без бацькі расці?» (1, 125).

Пасля гібелі камандзіра разліку стрэлка яго трафейнага гадзінніка адлічвае імгненні гістарычнага часу, а эстафета ахвяр працягваецца. На агнявой загінулі Папоў, Лук'янаў, Панасюк, Крывёнак, Люся. Кожны з іх свядома і ў адпаведнасці з уласнымі духоўнымі і фізічнымі магчымасцямі заняў месца ў эстафеце. Іх тераічныя намаганні былі скіраваны на тое, каб выпраміць ход гістарычнага развіцця, вывесці чалавецтва са змрочнай прадгісторыі.

В. Быкаў не спыняецца на паказе палітыканаў, што завялі гісторыю ў крывавыя тупікі, але творы пісьменніка выкрываюць ідэалогію імперыялізму, любыя спробы фаталістычнага вытлумачэння «лёсу». Смерць фашысцкага танкіста на нашай агнявой і смерць нашых байцоў у «Трэцяй ракеце» — рэчы розныя. Маці абпаленага немца пажынае тое, што пасеялі яго рукамі «белакурыя бестыі», якім так легкадумна даверыўся нямецкі абывацель. Гістарычны час не сам па сабе крывавы, такім яго робяць крывавыя дыктатары і рознага рангу іх падручныя.

Ваеннае пакаленне гэтую ісціну ўсведамляла вельмі глыбока. Яно ведала сваю місію яшчэ да пачатку вайны. У апавяданні В. Быкава «Незагойная рана» юнак Васіль глядзіць на вечаровую зару і бачыць той агонь вайны, у які яму давядзецца пайсці: «Вайна будзе, мамачка. Я пайду туды, застанецеся вы адны з Марыськай». Для людзей высокага сумлення і яснай думкі ніколі не існавала праблемы выбару паміж фашызмам і сацыялізмам, бо сам выбар быў несумяшчальны з іх чалавечай годнасцю. За плячы-

ма герояў В. Быкава — гістарычны вопыт пошукаў адказу на «заклятыя пытанні», вопыт практычнага іх вырашэння ў сацыялістычным грамадстве, але гэта зусім не азначае, што яны ваююць бяздумна. Наадварот, абараняючы каштоўнасці сацыялістычнай цывілізацыі, героі В. Быкава жывуць напружаным інтэлектуальным жыццём, удакладняюць лінію, што ў гады вайны пралягла паміж мараллю камуністычнай і прагматысцкай, паміж гераічнай самаахвярнасцю і замаскіраваным да часу шкурніцтвам.

Пра пагрозу індывідуалістычнай філасофіі з яе прынцыпам «усё дазволена» гаварыла ўжо літаратура XIX ст. Талстой і Дастаеўскі выкрывалі «тэарэтыкаў», загіпнатызаваных банапартызмам. Падыходзячы з розных бакоў да праблемы «лішняга» (а па сутнасці — спустошанага) чалавека, руская літаратура раскрыла пагрозу філасофіі звышчалавека яшчэ да з'яўлення апалогіі індывідуалізму ў заходняй філасофіі і дэкадэнцкай літаратуры.

Сваё рашэнне гэтых праблем прапануе сёння і беларуская літаратура. Носьбіты ідэі «ўсё дазволена» ў творах Купалы, Галубка, Гарэцкага, Бядулі, Чорнага, Зарэцкага значна ўзбуйнены сродкамі фальклорнай стылістыкі. Сведчаннем таму могуць быць вобразы пана Патоцкага, пана Вашамірскага, пана Сурынты, «голага звера», Бушмара, Тоўхарта — найбольш яркія з тых, што папаўняюць галерэю вялікіх і меншых інквізітараў ці, калі па Чорнаму, то галерэю большых і меншых зладзеяў. Праблему «звышчалавека» яна паставіла ў цесную сувязь з праблемай «звычайнага», ці, як некалі гаварылі, «маленькага», чалавека. У прозе буйных празаікаў гэта, па сутнасці, два бакі адной сацыяльна-палітычнай з'явы — «супермен» і «айнфахермэнш».

К. Чорны, адлюстроўваючы супярэчнасці на шляху сацыялістычнага будаўніцтва, бачыў сярод ту-

быльцаў ускраін нямала такіх, што на «вераб'іны маштаб» мералі і само жыццё. Часамі пад «вераб'інай хітрасцю камянела гадаўскае сэрца».

В. Быкаў, ідучы далей аналітычным шляхам, імкнецца даць грамадству ключ да разгадкі псіхалагічнай сутнасці «сфінкса» — фашызму. «Вам выгадны такі фюрэр,— гаворыць адзін з блізкіх пісьменніку персанажаў палоннаму «айнфахермэншу».— Ён заахвочвае на злачынствы: біце, хапайце — вы і гатовы. Фюрэр за ўсё адказвае, а вы, вядома, айнфахермэнш?»

У гэтых словах франтавіка ісціна, здабытая крывёю. У даваеннай Германіі фашысцкай прапагандзе ўдалося фальсіфікаваць інтарэсы рабочага класа і сутнасць сацыялізму. Неафашызм і сёння знаходзіць падтрымку ў дробнабуржуазным асяроддзі. Карціна свету ў ідэалагічных адносінах сёння з'яўляецца надзвычай складанай. В. Быкаў нястомна вядзе разведку і ўдакладняе лінію фронту на полі ідэалагічнага бою. Яго творы — гэта навука добра бачыць і распазнаваць сваіх і чужых, свае і варожыя рэзервы. Веданне адных знешніх апазнавальных знакаў для гэтага мала. Патрэбна паглыбленае пранікненне ў сутнасць. Такім чынам, актуальнасць сучасных праблем прымушае пісьменніка вяртацца ў агонь мінулага. Ёсць і яшчэ адзін стымул — «незагойная рана», «напластаванні гадоў і падзей», «навек незабыўнае». «Тое, што, як падмурак, лягло ў мой лёс і ляжыць там гіганцкім баольбекскім каменем. Я ўжо ведаю, яго не пазбудзешся. Яго не зальеш гарэлкай. Не забудзеш у вясёлым разгуле. Яно заўсёды ў сэрцы. Бо яно — гэта я». Так гавораць пра сябе персанажы В. Быкава. Іх душэўны стан дапамагае нам глыбей зразумець самога аўтара і ўсіх людзей таго часу. Для тых, хто жыў і змагаўся з фашызмам, вайна не адыходзіць у мінулае. След яе назаўсёды застаецца ў душы на-

рода. Мы не можам не думаць пра мінулую вайну, кладучы дарогу ў светлы заўтрашні дзень.

Рэзерв фашызму — спустошаны чалавек. Гэтую думку настойліва праводзілі ў сваіх творах папярэднікі В. Быкава. У рамане «Вялікі дзень» К. Чорны паказаў дэградацыю нашчадкаў дваранскіх гнёздаў. У XIX ст. многія з іх шукалі допінгу ў штучнай тэатралізацыі. Гульня ў жыццё, у любоў, у нянавісць была асноўным заняткам адыходзячага з гістарычнай арэны класа. З. Бядуля звярнуў увагу на тое, што пры пэўных умовах падобная гульня — «енаральна парапіца» — вельмі небяспечная для народа. У рамане Чорнага «Вялікі дзень» малодшага «не то графа, не то барона» Гальваса не кранае нішто: ні жаночая краса, ні бацькава смерць. Як і кулацкі выкармак Блецыса, ён разумее жыццё толькі як задавальненне дэфармаваных заалагічных інстынктаў — таго, што Ніцшэ называў буяным дыянісійствам. Пустата запаўняецца бесчалавечным эксперыментам, жорсткасцю і помслівасцю. Захапленне гульнёй зайшло далёка.

В. Быкаў працягвае эстафету і паказвае нам спустошанага ўжо не супермена, а «айнфахермэнша» на тым рубяжы, калі ён стаў няздатным ні на якія эмоцыі. Прагматысцкая арыентацыя асобы на пастаянны выбар паміж альтэрнатывамі прыводзяць яе да самаліквідацыі сваіх уласных патрэб, якія выражаюцца ў эмоцыях. Пачуццё любві, нянавісці ці сораму не ўласціва сучаснаму мешчаніну-прыстасаванцу. У яго вачах не мае сэнсу паняцце «здрада», бо ён даўно не ведае, што такое «вернасць». Ён заўсёды гатоў на любы выбар, гатоў пайсці па любой дарозе і ў любое імгненне павярнуць назад. А для таго каб застацца па той бок суда і адказнасці, ён імкнецца ўсім навязаць сваю мерку вартасці, а найлепш — мець над людзьмі сваю ўладу. У гэтым кірунку дзейнічае яго воля.

У аповесцях В. Быкава таксама ёсць прэтэндэнты

на духоўны арыстакратызм. Родам яны не з графаў і не з баронаў, не са свіных купцоў, а ўсе сваёй гадоўлі. Начытаныя Аўсееў («Жураўліны крык») і Блішчынскі («Здрада») нават могуць выканаць ролю выдатнікаў па палітграмаце. Блішчынскі яшчэ ў школе лічыўся актывістам. На сходах ён «палка чытаў з паперкі загадзя складзеныя прамовы». Гэта, аднак, не перашкодзіла яму прысвоіць сабе чужыя грошы. У час акупацыі ён таксама зрабіў выгадны выбар: знайшоў зацішнае месца ў фашысцкай малярні. Калі ж стала адчувальнай сілай партызанская ўлада, ён зрабіў новы выбар і прыйшоў у партызанскі атрад, падаўшы пры гэтым сваю асобу яшчэ больш маляўніча, чым фашысцкую эмблематыку ў малярні.

Набытую практыку выбару Блішчынскі яшчэ больш удасканальваў, трапіўшы ў армію. Ён гармату не цягаў, зямлю не капаў — «ацірайся пры штабе». Яго заўсёды вабіла «самае салодкае і мяккае месца» ў жыцці. Каб упіцца ў яго зубамі, трэба мець уладу. Для пачатку хоць бы ўладу над чалавечым сумленнем — найбольш чулым месцам у структуры асобы, каб весці куды табе трэба, нібы зубра на кольцы, нават асілкаў. Чаму б, скажам, не ўцерціся ў давер'е да маёра Андрэева, каб атрымаць рэкамендацыю ў партыю? Можна ахвяраваць дзеля гэтага шапкай абрыкосаў, каб затым кінуць ужо скарыстанага параненага Андрэева на марозе ў варожым акружэнні.

Некаторым крытыкам здаецца, што споведзь Блішчынскага занадта прасталінейная. На справе ж яна па-мастацку абгрунтавана вельмі пераканаўча, як і споведзь трапіўшага ў крытычную сітуацыю Скуратовіча ў «Трэцім пакаленні». Гэта, дарэчы, не столькі споведзь, колькі націск на Цімошкіна, на яго мараль і прынцыпы. Шлях да ўлады Блішчынскаму бачыцца толькі праз грубае падаўленне і разбурэнне асобы.

Жарты Задарожнага ў «Трэцяй ракеце», яго гульня з фашысцкім снайперам таксама прасякнуты імкненнем звесці да ўзроўню гульні працу воіна і падкрэсліць сваю выключнасць, права на нейкае асобае становішча ў разліку. Рыбак і Галубін таксама глядзяць на жыццё як на гульню. Так, гуляючы, нібы жартам, Задарожны сцвярджае, што вайна — рэч карысная і патрэбная. Такая манера размовы выбрана Задарожным свядома, яму трэба размыць устойлівыя паняцці, цвёрдыя нормы маралі, прынцыпы. Эластычнасць яго паводзін разлічана на ўздзеянне парадаксальнасцю. У слухачоў павінна скласціся ўражанне, што толькі Задарожны і валодае сапраўднай мудрасцю жыцця, бо ў свеце нібыта наогул няма якой-небудзь пэўнай логікі, што яго шкурніцкія мэты — «законныя», а ўсё, што па-за ім — дзеці, мір, праца — усё гэта «ерунда». Таксама і людзі, калі іх жыццё не служыць задавальненню фізічных патрэб індывідуаліста. Начытаны Блішчынскі ўзяў на ўзбраенне выказванне Ніцшэ «ўмей памерці ў час». Яно, канешне, адрасавана не сабе, а «іншаму». Задарожны таксама не вагаецца, калі дзеля гарантыі ўласнай бяспекі можна ахвяраваць жыццём усяго разліку саракапятчыкаў.

Паказваючы індывідуаліста на новым этапе яго духоўнай самаліквідацыі, В. Быкаў не толькі працягвае традыцыі, але і ўдакладняе спрэчныя моманты ў поглядах на чалавека некаторых класікаў. Паколькі ў чалавека-вінціка няма сапраўдных патрэб і эмоцый, то ў яго ніколі не можа быць і патрэбы ў самаўдасканаленні. У яго няма паняцця пра дабро і зло, няма сяброў і ворагаў. Паводзіны вызначаюцца толькі іерархіяй улады. Энгель з «Мёртвым не баліць» здаўся ў палон пасля таго, як пачаўся пералом у вайне. У палоне ён спачатку трымаўся Васілевіча, які ўратаваў няшчаснага ад расстрэлу. Калі ж з'явіўся ў

групе надзелены ўладай Сахно, Энгель пагарджае Васілевічам, байцамі і падпарадкоўваецца волі Сахно. У час прарыву ён з савецкага аўтамата страляе па фашысцкіх самалётах. Калі ж уся група трапіла ў палон да немцаў, Энгель выканаў загад яфрэйтара і стрэліў у параненага Васілевіча.

У такіх людзей, як Энгель, няма сяброў, за якіх яны маглі б пастаяць да канца, няма і ворагаў, супраць якіх яны маглі б змагацца да канца па сваёй ініцыятыве. Энгель, аднак, не бывае ніколі і нейтральным. Ён вечны палонны, раб, халуй. Ён безадказны сродак у руках любога прайдзісвета, што мае ў руках уладу, вінцік у машыне абесчалавечвання.

Раскрываючы ідэалагічную сутнасць чалавечых учынкаў, В. Быкаў застаецца пісьменнікам-інтэрнацыяналістам, які шукае агульнафіласофскі корань чалавечага характару ці ўчынку. Энгель, Сахно, Гарбацюк, Рыбак — людзі розных нацыянальнасцей, але тыпалагічна іх характары надзвычай блізкія. Трапіўшы ў лапы «спадара» Партнова, Рыбак па яго загаду «падсабляе» Сотнікаву па дарозе да шыбеніцы. «Падсабляе» ён і тады, калі Сотнікаву прыйшлося стаць на чурбан і надзець пятлю. Рыбак, калі яму гэта выгадна, можа быць добрым памочнікам у дарозе на той свет.

Буйных пісьменнікаў крытычнага рэалізму цікавіла магчымасць вяртання чалавека да самога сябе. Дастаеўскі браў крайні выпадак і нават спадзяваўся на духоўнае ўваскрашэнне забойцы. В. Быкаў таксама заглыбляецца ў гэтую праблему, але характар яе вырашэння ў творчасці беларускага празаіка прынцыпова іншы, нават аб'ектыўна палемічны ў адносінах да Дастаеўскага пры ўсёй пашане да генія рускай літаратуры. У апавяданні «Адна ноч» Іван Валока і Фрыц Хагеман, заваленыя ў падвале друзам і каменнем пасля лютай сутычкі, агульнымі намаганнямі зру-

шылі бетонную глыбу, якой было завалена выйсце з падвала. Узаемаразумення хапіла да таго часу, пакуль выйшлі наверх, дзе ішоў бой. Сітуацыя склалася так, што Хагеману трэба было на справе пацвердзіць, што «фюрэр — шайзэ» і «сволач». Столяр Іван не хацеў аддаваць столяра Фрыца фашыстам, але заклік яго быў дарэмным: у вачах Фрыца Іван убачыў «страх і азвярэлую лютасць чалавека, у якога не было выйсця». «Што ж гэта? Як жа гэта?» — думае Іван пасля таго, як Фрыц кінуў у яго гранату, а ён у адказ даў чаргу з аўтамата. Салдат адчуў, што ён наткнуўся на «вялікую, яшчэ не ўсвядомленую да канца несправядлівасць, перад магутнаю сілай якой і ён, і Фрыц Хагеман былі бездапаможнымі». А ў чытача фарміруецца думка пра вялікія магчымасці інтэрнацыяналізму, на жаль, не рэалізаваныя працоўным чалавецтвам перад другой сусветнай вайной. Усё магло бы быць інакш у адносінах Івана і Фрыца, калі б у Германіі не прыйшлі да ўлады фашысты.

У гітлераўскай Германіі «сфінкс» праглынуў усе дэмакратычныя інстытуты. Пасля гэтага ўжо не цяжка было ўзяць у рабства якога-небудзь Хагемана ці Энгеля разам з іх сем'ямі, адабраць у іх волю і розум. У такой сітуацыі заклік да індывідуальнага самаўдасканалення з'яўляецца вельмі ненадзейным сродкам удасканалення свету.

Талстой і Дастаеўскі паказвалі самарух асобы да «ўваскрашэння» праз пакуты і духоўныя крызісы. Гэтым шляхам далей пайшлі ў беларускай прозе Гарэцкі і Чорны. Арганічны ён і для В. Быкава, але з пэўнымі папраўкамі.

Талстой і Дастаеўскі шмат увагі ўдзялялі паказу пакаяння грэшніка ці злачынцы. Гарэцкі і Чорны на падобных момантах не затрымлівалі ўвагі. У В. Быкава «грэшнік» таксама нібыта перажывае пакуты сумлення, але на гэтым жа рубяжы робяцца зусім

іншыя адкрыцці. Пасля ўдушэння Сотнікава, Пётры, Дзёмчыхі і Басі Рыбак зайшоў у паліцэйскую прыбіральню з нейкім намерам, але павесіцца так і не змог: не было папружкі. Праўда, можна было выбраць яшчэ адзін варыянт: «Хоць ты рынься галавой уніз». У апавяданні «Сваякі» маці, убачыўшы, што яе памылка каштавала жыцця абодвум яе сынам, рынулася галавою ў студню — «нібы за нязздзейсненай справядлівасцю». Кожнаму, як кажуць, сваё. Толькі Рыбак не рынецца. Тым больш што ўжо кліча новае начальства. «Спасобны, падла»,— ацаніў Рыбака па справядлівасці Стась, адзін з прызнаных у катняй справе аўтарытэтаў.

У аповесцях В. Быкава забойца вінаваціцца перад ахвярай яшчэ да забойства. «Эс іст мір зэр ляйт»,— просіць прабачэння ў Васілевіча Энгель перад тым, як будзе дабіваць свайго выратавальніка. «Даруй, брат»,— просіць Рыбак прабачэння ў Сотнікава перад удушэннем «брата». Да такіх псіхалагічных сітуацый падабраць аналогіі з старых раманаў не так проста. В. Быкава больш хвалююць пакуты ахвяры, чым «муки тайные злодейства». Ён выступае ад імя ахвяры, глядзіць на свет вачыма герояў, паўшых у няроўнай бітве з фашызмам. Пры такім падыходзе пакаянне ўспрымаецца як пошукі камфорту пачынаючымі забойцамі, што яшчэ не асвоіліся з некаторымі нязручнасцямі рамяства.

Падобныя сюжэтныя рашэнні сведчаць аб тым, што аповесці В. Быкава, як і раманы К. Чорнага, накіраваны супраць ідэі ўсёдаравання, выказанай у вядомай біблейскай прытчы і мнагакратна паўторанай на старонках мастацкай прозы. Рэальныя забойцы і здраднікі, падкрэслівае празаік, адрозніваюцца ад міфічнага хрыстапрадаўцы тым, што самі ў пятлю не палезуць, хутчэй надзенуць яе на шыю свайго бліжняга, пакінуўшы за сабой права на выбар іншага ва-

рыянта. Гарбацюка не турбуюць цені крывавых хлопчыкаў ні ноччу, ні днём. «Вы братняй кроўю ап'янелі»,— кінуў у свой час інвектыву катам рэвалюцыі Янка Купала. М. Зарэцкі («Голы звер»), К. Чорны («Вялікі дзень») таксама папярэджвалі, што ў крывапіўцаў прага крыві ўзрастае з кожным новым забойствам.

Філасофскі, ідэалагічны сэнс псіхалагічнага аналізу ў творах В. Быкава накіраваны на выкрыццё бесчалавечнасці ўсіх разнавіднасцей прагматызму і пазітывізму. Прагматысцкі выбар, падкрэслівае празаік, абесчалавечвае асобу, глушыць у ёй усе чалавечыя патрэбы, у тым ліку і патрэбу ў «няздзейсненай справядлівасці». «Філосаф,— гаворыць Айер, адзін з прыхільнікаў неапазітывізму ў Англіі,— не цікавіцца непасрэдна фізічнымі ўласцівасцямі рэчаў. Ён мае справу толькі з тым спосабам, якім мы гаворым пра іх» [1]. Каб выступаць з падобнымі сентэнцыямі, трэба валодаць смеласцю асобага парадку, якая не мае нічога агульнага са смеласцю вучонага.

Антон Галубін з аповесці «Пайсці і не вярнуцца» таксама ніколі не цікавіўся «фізічнымі ўласцівасцямі рэчаў». Будучы агентам райфа, ён за нядоімку «палёгкі не даваў нікому». Яму было ўсё роўна: баяцца ці паважаюць яго сяляне, любяць ці не любяць дзяўчаты, якіх хапала, як і гарэлкі, у кожнай вёсцы. Важней было тое, што яны былі ў яго ўладзе, што начальства цаніла Галубіна. Мала цікавіўся Галубін «фізічным» сэнсам свайго ўчынку і тады, калі ў час акупацыі выбраў сабе работу на пільні. Калі ж з'явілася больш моцная ўлада ў асобе былога начальніка раённага аддзела НКУС, Галубін выбраў партызанскі атрад. Не цікавіў Галубіна сэнс яго ўчынку і тады, калі

---

1 Цыт. па кн.: Богомолов А. С. Английская буржуазная философия XX века. М., 1973. С. 216.

ён кінуў у палаючым доме камандзіра і падштурхнуў на маладушнасць («выратаваў») яшчэ чатырох чалавек.

Вызваліўшы сябе ад абавязкаў шукаць і знаходзіць агульны сэнс рэчаў, Галубін хацеў забяспечыць сабе ўнутраную свабоду і незалежнасць. Здавалася, што эластычнасць паводзін адкрые перад ім безліч варыянтаў ісціны, выбар якіх нібыта залежаў толькі ад яго волі. На справе ж атрымалася якраз наадварот: ён асудзіў сябе на пажыццёвую мітусню паміж альтэрнатыўнымі светасузіраннямі, на рабскую залежнасць ад тых роляў, якія яму навязвае зменлівая сітуацыя.

Не ўнікаючы ў агульны сэнс эпохі, Галубін імкнецца ўзняцца над уладай часу праз навязванне людзям зручных яму роляў. Яму падабаецца Зоська Нарэйка, але яго пачуццё не можа быць пастаянным ці глыбокім, бо ў прагматыка наогул няма нейкіх пастаянных ці глыбокіх патрэб, акрамя патрэбы фізічнага самазахавання. Іншыя яго патрэбы — гэта зменлівыя патрэбы імгнення. Зосьцы ён адразу адводзіць дзве ролі: яна яму патрэбна «як жонка, гаспадыня і, што важней за ўсё,— як заложніца». Такое спалучэнне роляў нармальнаму чалавечаму розуму здаецца несумяшчальным, але прагматызм з яго «эластычнай» праўдай дапускае любы сімбіёз. У адносінах да Зоські Галубін і сабе запраграміраваў некалькі роляў. Галоўнай усё ж застаецца роля гандляра ці ката. Збіраючыся стаць мужам, ён хоча выгадна падзяліць Зоську з гестапаўцамі: сабе пакінуць Зосьчына цела, а ім прадаць яе сумленне.

Прагматызм, як і ўсялякае іншае, заснаванае на адмаўленні ісціны, светасузіранне, суцяшае чалавека ілюзіяй. У сучасным прагматызме схільнасць да ілюзій добра ўжываецца з акрытым цынізмам. Прагматызм сёння можа паабяцаць чалавецтву нават вый-

грышную атамную вайну. Выкрыццё сродкамі літаратуры бесчалавечнай сутнасці гэтага светасузірання — задача агульначалавечага значэння. Вартасць прозы В. Быкава павялічваецца яшчэ і тым, што пісьменнік даследуе прагматызм замаскіраваны, афарбаваны ў «свой» колер.

Зоська Нарэйка пасля перажытай катастрофы пачынае разумець усю небяспеку такога «сваяўства»: «Ворага можна забіць. А ў свайго не стрэліш». Сказанае, канечне, не датычыць Антона. Каб схаваць сляды сваёй здрады, ён можа стрэліць у каго хочаш. Хоць бы і ў тую ж Зоську, праз дзень пасля таго, як прызнаваўся ў каханні.

Замаскіраваны, «свой» прагматык — гэта нібы тая неразведаная «малая» вышыня ў аповесці «Яго батальён». Яна лічыцца сваёй, але ў крытычную хвіліну не выяўлены своечасова вораг на гэтай вышыні можа ўдарыць кінжальным агнём з фланга ці з тылу. Мудры сваёй чуласцю да байцоў камбат Валошын ведае, што перш, чым узяць вышыню «вялікую», трэба абясшкодзіць «малую».

Прагматык няздольны бачыць свет у яго сапраўдным характве, велічы, у рэальных супярэчнасцях. Свядомасць прагматыка — гэта свядомасць істоты, напалоханай фетышамі, здранцвелай перад «сфінксам», няздольнай ні пераняць, ні перадаць эстафету жыцця.

Наватарства твораў В. Быкава не толькі ў пазнанні людзей са скамянелым сэрцам. Шмат у чым па-новаму В. Быкаў паказаў звычайных творцаў гісторыі — сапраўдных герояў нашай эпохі.

Каля трох дзесяткаў год ужо чытач знаёмы з творамі пісьменніка, але крытыка яшчэ і сёння шукае падступы да разумення яго канцэпцыі гераізму. А. Шагалаў у згаданай вышэй рабоце піша, што нібыта «меркаваць пра герояў В. Быкава з пункту гле-

джання мэтазгоднасці альбо немэтазгоднасці іх учынкаў, вызначаемых сітуацыйнай неабходнасцю,— занятак бескарысны, які, ва ўсякім выпадку, мала што можа даць у плане прасвятлення сапраўднай сутнасці іх характараў, унутранага свету, ды і сацыяльнай псіхалогіі таксама». Інакш кажучы, ва ўчынках герояў крытык не бачыць рацыянальнай мэтазгоднасці. Сапраўды, логіку ўзаемасувязей характару і абставін у творах В. Быкава нельга да канца зразумець, карыстаючыся недасканалым інструментарыем аналізу. Сэнс «сітуацыйнай неабходнасці» ў творах В. Быкава раскрываецца тады, калі мы ўлічым прыроду патрэбнасцей яго герояў, сфарміраваных сацыялістычным ладам жыцця. У структуры асобы ёсць патрэбы, скіраваныя на самазахаванне індывідыума, але ёсць яшчэ патрэбы спецыфічна чалавечыя, накіраваныя на развіццё і ўдасканаленне вышэйшых форм жыцця.

Беларуская проза 20-х гадоў шмат увагі ўдзяліла працэсам фарміравання творчага пачатку асобы ў глыбінях свядомасці, у нетрах падсвядомага. М. Гарэцкі і К. Чорны спецыяльна даследавалі самарух эмоцый — форм выражэння патрэбнасцей, комплекс якіх і складае сутнасць чалавечай асобы. Гарэцкага і Чорнага цікавілі тыя сферы свядомасці, у якіх фарміруецца творчы пачатак асобы, яе ідэалы, маральныя імператывы, здольнасць да высокага ўзлёту. Фарміраванню гэтых якасцей садзейнічала сацыяльнае і духоўнае разняволенне асобы ў паслякастрычніцкі час.

Паняцце «сітуацыйнай неабходнасці» ў гады вайны для савецкіх людзей не абмяжоўвалася толькі імкненнем выжыць. Было яшчэ і ўсведамленне гістарычнай неабходнасці поўнай перамогі над ворагам, была ўсвядомлена патрэба захавання і ўмацавання вышэйшых каштоўнасцей сацыялізму — сацыяльных і духоўных. «Сітуацыйная неабходнасць» героям апо-

весцей В. Быкава дыктуецца ўсведамленнем маштабаў ачышчальнай работы на зямлі, апаганенай фашызмам. У савецкім грамадстве ў даваенны час сфарміраваўся чалавек з пачуццём далучанасці да сусветнай гісторыі, адказнасці за лёс народа, бацькаўшчыны, зямлі. Невыпадкова ў даваенныя гады беларуская паэзія і проза шмат увагі аддалі паэтызацыі «раявога», калектывісцкага пачатку, паэтызацыі сацыялістычнай дзяржаўнасці, любві да роднай зямлі, да свайго народа. Ф. Энгельс адзначаў, што «грамадскі інстынкт быў адным з важнейшых рычагоў развіцця чалавека з малпы» [1].

Дыялектыку ўзаемасувязі характараў і абставін у творчасці В. Быкава пазнаць з дапамогай прагматысцкай шкалы каштоўнасцей нельга. Тут патрэбна шкала, суразмерная з маштабамі «грамадскага інстынкту» новага чалавека, яго творчага пачатку. У аўтабіяграфіі пісьменнік адзначыў, што ў час адступлення «зазнаў шмат трывог за сябе, за Радзіму і за лёс чалавецтва таксама». Такімі ж трывогамі жывуць і яго героі. Акрамя гэтага, для герояў В. Быкава характэрна яшчэ адна асаблівасць: ім не ўласціва статыка. Нават у час суровых выпрабаванняў яны знаходзяцца ў працэсе духоўнага росту. Па ўзросту яны могуць быць такімі, як пенсіянер Ткачук ці як юны Глечык, як падлетак Паўлік Міклашэвіч, але ў іх аднолькава жыве патрэба ў духоўнай дзейнасці, у пазнанні вышэйшых ісцін. Магчыма, у абуджэнні такой патрэбы і заключаецца вышэйшая гуманістычная сутнасць сацыялізму.

«Фашызм жа,— адзначае В. Быкаў,— для дасягнення сваіх драпежных мэт адкрыў у чалавеку дарогу яго самым чорным інстынктам, і вось на вачах усяго свету нямецкая нацыя, адна з самых культур-

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 34. С. 138.

ных нацый Еўропы, гэтак лёгка ператварылася за дзесятак гадоў фашысцкага панавання ў нацыю турэмшчыкаў і забойцаў» [1]. Фашысцкія ідэолагі выхоўвалі ў маладога пакалення пагарду да рацыянальнага пазнання рэчаіснасці, да ісціны. Побач з задачай выкрыцця і ідэалагічнай ацэнкі ўсіх форм індывідуалістычнай маралі В. Быкаў ставіць перад сабой задачу паказу гераічнага ў чалавеку. Гераічнае — светлы пачатак, і пісьменнік ставіць яго ў непасрэдную сувязь з гатоўнасцю да ўсвядомленага самаахвяравання, з асэнсаваннем гістарычнай неабходнасці і гістарычнай задачы ва ўмовах нашага часу. Гераічнае ў творах В. Быкава заўсёды звязваецца з дзейнасцю прасветленага інтэлекту, з паглыбленым пазнаннем рэчаіснасці.

У аповесці «Жураўліны крык» чытач з першых старонак уваходзіць у свет напружанага духоўнага жыцця, якім жывуць Фішар, Карпенка, Глечык, Свіст. Усе яны выходзяць за межы свайго папярэдняга вопыту, пераадольваюць бар'еры на шляху да ўзаемаразумення. Старшына Карпенка ўпершыню зацікавіўся мастацкім феноменам эпохі Адраджэння. Фішар выйшаў за межы эстэцкай абмежаванасці. (Між іншым, яго першы стрэл у дазоры — гэта і ёсць сігнал трывогі, праз які Фішар сцвердзіў сябе як мастацтвазнавец і як чалавек. Аўтарская ідэя аб папераджальнай місіі мастацтва тут надзвычай арганічна, непрымушана ўвайшла ў сюжэтную будову твора.) З цёмных сутарэнняў крымінальнага свету выйшаў і знайшоў сваё месца ў змаганні Свіст.

Асаблівая роля ў аповесці належыць вобразу «апошняга байца» — Глечыка. Прыкметна сталеючы на працягу сутак, ён прагне не толькі выправіць свае дзіцячыя памылкі, але і наогул «сабраць з дарог ка-

---

[1] Полымя. 1984. № 1.

менні тыя, што губяць сілы маладыя». Спачатку Глечыку здавалася, што для гэтага дастаткова ўласнага самаўдасканалення, але ў першым жа баі з фашыстамі ён нечакана для сябе адкрыў «каменні» ў абліччы Пшанічнага і Аўсеева. Адкрыццё суровай праўды, аднак, не зламала юнака. У спакутаваную душу пасля ўсяго перажытага ўваходзіла «нешта новае — мужнае і цвёрдае» (Чорны называў гэтую якасць «абвостраная цвёрдасць»). «Прагнасць паратунку» і «свежая, яшчэ толькі што пазнаная і гордая рашучасць стрываць» у Глечыка жыве побач з такой жа моцнай прагай справядлівасці. Аўсееў, які парушыў загад і кінуў Глечыка аднаго перад статкам крыжастых страшыдлаў,— такі ж злодзей, які і фашысты, і таму Глечык «дрыготкімі рукамі ўхапіў старшыноў кулямёт, перакінуў яго на тыльны бруствер і, амаль не цэлячыся, выпусціў наўздагон Аўсееву ўсё, што было ў недастрэленым дыску» (І, 99—100).

Наватарскае вырашэнне канфлікту ў аповесцях В. Быкава некаторых крытыкаў спачатку насцярожвала. В. Топер яшчэ нават у пачатку 70-х гг. у кнізе «Дзеля жыцця на зямлі» пісаў, што ў некаторых аповесцях В. Быкава канфлікт нібыта «зрушваўся ў бок барацьбы «добрых» і «дрэнных» людзей па адзін бок фронту», што зроблена гэта нібыта «дзеля нейкіх абстрактных уяўленняў пра дабро «наогул». Такі папрок не абгрунтаваны, бо тут не ўлічана функцыянальнае прызначэнне аповесцей. У творах В. Быкава даецца не апісанне ваенных аперацый, а асэнсоўваюцца маральна-этычныя ўрокі вайны, даследуюцца рэсурсы духоўнай сілы савецкага чалавека і выкрываюцца замаскіраваныя носьбіты варожай нам маралі і ідэалогіі, асабліва небяспечныя ў складанай сітуацыі. Думка пісьменніка скіравана ў будучыню. Сучаснае грамадства павінна ведаць, хто і на што здатны ў звычайных і незвычайных умовах часу.

Усялякае веданне ідзе толькі на карысць, у тым ліку і веданне таго, што ў прыстасаванца і шкурніка мараль і ідэалогія аднатыпныя з мараллю і ідэалогіяй ворага. В. Быкаў мае права пісаць як бы ад імя мільёнаў паўшых у дні вайны, ад імя тых, чый «прызыўны жураўліны кліч» новае пакаленне змагло пачуць толькі з глыбока праўдзівых мастацкіх твораў. Ну, а што датычыць «абстрактных уяўленняў», то гэта наогул не ўласціва В. Быкаву. Ва ўсякім разе, абстрактныя фігуры «добрых» і «дрэнных» — гэта плён творчасці самога крытыка, а не пісьменніка. У аповесцях В. Быкава няма герояў «наогул». Дарэчы, пісьменніка папракалі і за празмерную канкрэтнасць, за «пятачкі». Таксама беспадстаўна, без уліку спосабаў тыпізацыі.

Новае пакаленне, якому выпадае жыць пад пагрозай атамнай вайны, павінна ведаць і распазнаваць філасофію прыстасавальніцтва. Зрэшты сёння ўжо ніхто не папракае, скажам, В. Распуціна за вырашэнне канфлікту «па адзін бок фронту», за тое, што ён у цэнтр сваёй аповесці «Жыві і помні» паставіў вобраз дэзерціра.

Праўда твораў В. Быкава ў тым, што ён паказаў духоўную сілу савецкіх людзей. З якімі б суровымі выпрабаваннямі ні сутыкаліся героі В. Быкава, яны заўсёды застаюцца людзьмі вялікай мэты. Сіла і пераканаўчасць твораў В. Быкава і ў тым, што ён мужна даследуе складаныя псіхалагічныя сітуацыі, не можа і не хоча гаварыць мімаходам пра супярэчнасці, выяўленыя ў ходзе баёў. Лазняку з «Трэцяй ракеты» здавалася, што пасля перажытай у партызанах трагедыі нічога страшнейшага ўжо не будзе. На фронце ж праз шкурніцтва Задарожнага яму давялося быць сведкам гібелі дарагіх людзей. «На колькі ж франтоў суджана змагацца мне — і з ворагамі ў акружэнні, са сволаччу побач, нарэшце, з самім

сабой. Колькі ж гэта перамог трэба здабыць гэтымі вось рукамі, каб яны склаліся ў тую, што напішуць з вялікай літары?» (I, 227).

На шляху мужнага пазнання герой В. Быкава не адзінокі. «Колькі ж на свеце гэтых зладзеяў на маю шыю! Ні ў маладосці, ні ў старасці няма ад іх ратунку!» (VI, 131) — задумваецца ў гады ваеннага ліхалецця Ракуцька з «Пошукаў будучыні» К. Чорнага. Хіба можна дакараць чалавека за тое, што ён у час вайны стаў мысліць глыбей і шырэй? Суровая рэальнасць пераканала яго ў тым, што адной працавітасцю будучыню не здабудзеш, што трэба сваю зямлю ачысціць ад зладзеяў, трэба быць пільным на ўсіх франтах. Да пільнасці заклікаюць і творы В. Быкава, напісаныя на матэрыяле трагічных калізій ваеннага часу. Пісьменнік прапануе сённяшняму чытачу разабрацца глыбей у тым, што перажылі і што зрабілі для чалавецтва людзі ваеннага пакалення, што трэба зрабіць дзеля чалавечай будучыні сёння. Адгэтуль ідзе і суровы аналітычны стыль яго прозы, свядома накіраваны супраць несур'ёзных адносін да рэальнасці і ірацыянальных спосабаў яе даследавання. Трагічныя калізіі пададзены ў творах В. Быкава такім чынам, што ў чытача складваецца думка пра нявыкарыстаныя да канца працоўным чалавецтвам магчымасці ў барацьбе за будучыню, што можна і неабходна надаць іншы ход гістарычным падзеям. Зрабіць гэта не лёгка і не проста, і таму пісьменнік так цесна звязвае ў адно цэлае праблему гераічнага з праблемай пазнання. Асобую ролю набывае праблема трагічнай віны героя.

Трагічную віну В. Быкаў ніякім чынам не звязвае з маральнай непаўнацэннасцю ці беспрынцыповасцю персанажа. Рыбака, напрыклад, ні ў якім разе нельга лічыць фігурай трагічнай. П. Топер заўважыў, што спроба Рыбака пакончыць з сабой — не што іншае,

як «трагікамічны фарс». З тым, што фарс, пагадзіцца можна.

Некаторыя крытыкі спрабуюць знайсці трагічную віну герояў В. Быкава ў іх прасталінейнасці. Шкада, што пры гэтым часам не праводзіцца размежаванне паміж прынцыповасцю, праматой, з аднаго боку, і прасталінейнасцю — з другога. Некаторым персанажам, а найбольш дык вобразу Сотнікава ў гэтым плане не пашанцавала. Яго таксама, бывае, залічваюць да недастаткова гібкіх і прасталінейных. Тады атрымліваецца, што ўзяць віну на сябе, каб ратаваць людзей, вытрымаць катаванні, адмовіцца ад выбару і тым самым перамагчы ворага маральна, загінуць без спадзявання на жыццё ў памяці людзей, не адступіць ад сваіх перакананняў — справа быццам бы простая.

Трагічная віна Сотнікава, калі ўвогуле можна тут ужыць гэты выраз, не ў прасталінейнасці, а ў празмернай даверлівасці, у недастатковым веданні людзей. Зрэшты з гэтага пачынаюцца вытокі трагізму герояў у класічнай літаратуры наогул.

Сотнікаў, даведаўшыся, што Пётра на пасадзе старасты служыць савецкім людзям, адразу мяняе свае ацэнкі ў адносінах да яго і робіць усё магчымае, каб уратаваць чалавека. Рыбак жа дзейнічае наадварот: задаволіўшыся авечкай, ён нічога не мае супраць старасты Пётры, але ў турме, калі стала вядома, што Пётра сумленны савецкі чалавек, Рыбак гатоў як мага хутчэй падвесці яго пад шыбеніцу, каб уратавацца самому.

Трагічны фінал у творах В. Быкава заўсёды высвятляе сітуацыю, уздымае героя і чытача на новую духоўную вышыню, а пазнанне выклікае патрэбу ў свядомым сацыяльным дзеянні. Пасля страты Шчарбака, які загінуў, як і маёр Андрэеў, праз Бліпчынскага, ціхі Цімошкін прагне аднаго: знайсці шкурніка і пакараць яго — «і дзеля помсты, і ў імя спра-

вядлівасці». Цімошкін разумее, што на вайне ўдзельнікі змагання з фашызмам дарагой цаной здабылі вялікі скарб — франтавое братэрства, дружбу. Разумее ён і тое, што гэтым скарбам трэба даражыць. «І захаваць бы, зберагчы на доўгія гады гэты франтавы набытак, не даць бы на яго забыцца, не дазволіць яго збэсціць такім трутням вайны, як Бліштчынскі» (І, 274),— гэтая думка Цімошкіна скіравана ўжо да свядомасці сённяшняга пакалення. Скіравана невыпадкова, бо сярод «трутняў вайны» ёсць і «тэарэтыкі» — такія, як Гарбацюк, двайнік Сахно. «А што ж — сазнацельнасць? — наступае на франтавіка Васілевіча гэты «змарнелы без людской крыві клоп».— Сазнацельнасць — у газетах. А тут прымусіць трэба. Каб баяліся» (IV, 283). Для прыстасаванца ўсе духоўныя каштоўнасці, у тым ліку і каштоўнасці сацыялізму — «ерунда», паперка, бо ён ведае толькі адзін стымул актыўнасці — заалагічны страх.

В. Быкаў паказвае рэальныя цяжкасці, якія павінна было пераадолець маладое пакаленне на шляху да ісціны ў час вайны. Цімошкіну нялёгка было вызваліцца з-пад улады ілюзій, што Бліштчынскі, аднавясковец,— нібыта свой чалавек. Лазняк прызнаецца, што цынік Задарожны «раптам вырастае ў пакутны, чымсьці непрыязны, але і жаданы мой ідэал» (IV, 138).

Пазнанне ісціны, духоўнае вызваленне з-пад улады ўяўных каштоўнасцей і ўсведамленне вышэйшай грамадзянскай задачы — такі духоўны шлях героя ў аповесцях В. Быкава 60-х гадоў. З найбольшай паўнатой і сілай ён раскрыты ў аповесці «Мёртвым не баліць».

В. Быкаў, як і К. Чорны, працэс фарміравання новых духоўных якасцей даследуе ў глыбінях свядомасці, паказвае іх загартоўку ў «агнях і бурах» душы. Глечыка («Жураўліны крык»), Лазняка («Трэ-

цяя ракета») і Клімчанку («Пастка») мы бачым у жорсткіх абставінах. Здаецца, што ўжо яны знаходзяцца на апошняй мяжы трывання, у стане дэпрэсіі, але якраз-такі ў гэты момант іх маральная свядомасць перажывае вышэйшы ўзлёт. Некалі У. Дубоўка імкнуўся вызначыць падобны стан з дапамогай паэтычнага аксюмарана «ў нязмерных глыбінях нязмерныя высі». У прозе В. Быкава такі стан паказаны як духоўная рэальнасць ваеннага часу. Маральныя каштоўнасці сацыялізму, паказвае пісьменнік, актывізуюць творчы пачатак асобы ў самых бязлітасных абставінах часу. Гэта, дарэчы, відаць не толькі на прыкладзе савецкіх людзей, але і такіх, як удзельніца антыфашысцкага руху італьянка Джулія ў «Альпійскай баладзе», якая эстафету змагання змагла перадаць свайму сыну.

Творчая актыўнасць герояў В. Быкава праяўляецца ў тым, што яны становяцца больш дальнабачнымі. На вайне яны па-новаму ўбачылі, на якую жорсткасць здольны любы прыстасаванец, як узрастае яго актывізм. Антон Галубін не спыняецца перад забойствам сведкі сваёй здрады. Сахно прымусіў параненага Юрку застрэліцца, іншых ён сам расстраляў ці паслаў на міны, каб уцалець самому. Урэшце, ён добраахвотна стаў дапамагаць фашыстам, трапіўшы ў палон. Чарноў-Шварц аддае ашальмаванага Клімчанку ў рукі такога ж прыстасаванца Петухова, загадзя смакуючы садысцкую асалоду.

Разрыў з прыстасаванцам асэнсоўваецца ў прозе В. Быкава як неабходнасць — усё адно што вызваленне ад каменя на шыі. Бяда і трагічная віна многіх герояў у тым, што яны ад гэтага каменя вызваліліся запознена. Сотнікаў толькі па дарозе на плошчу з віселькай зразумеў Рыбака да канца і толькі за хвіліну да смерці адмовіўся ад яго «паслугі». Не для таго, каб даць Рыбаку магчымасць потым зрабіць

чарговы выбар, пакаяцца і «вярнуцца». Сотнікаў сам «штурхануў ад сябе цурбан», і гэты жэст сімвалічны, бо такім жа цурбаном — падстаўкай да пятлі — у канцы стаў і Рыбак. «Мінаў я вашу фарысейскую сям'ю, мяне не збэсціў вашым ідалам паклон» (III, 284),— гэтымі словамі Купалы можна было б вызначыць сэнс апошняга жэсту Сотнікава.

Трагічны фінал у аповесцях В. Быкава заўсёды высвятляе не толькі канкрэтную сітуацыю, але і стан свету, наяўнасць рэальных магчымасцей расчысціць шлях у заўтрашні дзень. Усё магло быць у лёсе герояў інакш, калі б... Калі б Сотнікаў, а не Рыбак, узяў ініцыятыву ў свае рукі, калі б з адказным даручэннем Жаўтых паслаў не Задарожнага, а Лазнянка, калі б Васілевіч меў уладу над Сахно, калі б Зоська не даверылася Галубіну, калі б большую ўладу меў Валошын, а не Гунько. Калі б раней было вядома, хто́ побач з табою, каму́ давяраеш жыццё, будучыню.

В. Быкаў паказвае не толькі духоўнае прасвятленне героя, але і яго намаганні выправіць становішча. Прыглушаны стратай батарэі і разгромам у першыя дні вайны, Сотнікаў не шукаў дарогі да такіх людзей, як Пётра і Дзёмчыха. У трагічнай сітуацыі ён па-новаму адчуў сваю еднасць з людзьмі беларускай вёскі, зразумеў, што іх нельга давяраць такім тыпам, як Рыбак. У апошняе імгненне патрэба ў людзях стала адчувацца вельмі востра: сталі патрэбны «іхнія абліччы, позіркі, іх згодная еднасць ці хоць бы абыякавасць — усё роўна хацелася бачыць людзей». Кожны з чатырох пад шыбеніцай памірае пасвойму. Сотнікаў — перадаючы эстафету праўды людзям. Перадаючы вачыма, пакутнай усмешкай, прызначанай «сцяблінцы хлопчыка ў будзёнаўцы». Каб падтрымаць малога. Гледзячы на пятую, пустую, пятлю, хлопчык зразумеў, чаму яна пустая, якой ца-

ной выкруціўся Рыбак, заняўшы сваё месца ў паліцэйскім страі, хто такі Сотнікаў, хто такі Рыбак. З такім веданнем прадстаўнік апаленага пакалення пойдзе ў жыццё.

У другой палове 60-х гадоў у абліччы героя прозы В. Быкава назіраецца нарастанне новых якасцей, пашыраецца сфера яго духоўнай і сацыяльнай актыўнасці. Пісьменнік ужо не задавальняецца паказам духоўнага вызвалення асобы з-пад маральнага ўціску «каменняў». У аповесці «Мёртвым не баліць» Васілевіч не можа сабе дараваць гібелі лепшага сябра Юркі. У аповесцях «Круглянскі мост», «Праклятая вышыня», «Абеліск», «Дажыць да світання», «Яго батальён» герой ставіцца перад неабходнасцю пераадолець трагічную сітуацыю. «І ўсё ж трэба было намагчыся, каб выжыць і — галоўнае — перамагчы, бо пагібель часам была як здрада жывым»,— так гаварыў В. Быкаў у аўтабіяграфіі.

Тэндэнцыя, якая намецілася ў сярэдзіне 60-х гадоў, аказалася надзвычай плённай. Пісьменнік усё больш і больш пашырае сферу адказнасці героя перад людзьмі. Заадно трэба сказаць, што і герой, нібы казачны асілак, бярэ на сябе ўсё большую адказнасць — за роту, батальён, баявую групу, за дзяцей, за народ. Сярод персанажаў гэтага рада вылучаюцца Ананьеў, Мароз, Іваноўскі, Валошын і ўсебеларускі стараста Чарвякоў з аповесці «Знак бяды», якая не ўвайшла ў Збор твораў. Гэтых герояў з салдацкай і сялянскай масай яднае глыбокае разуменне канкрэтнай сітуацыі і звышзадачы, якую выпала ім вырашаць разам. Чарвякоў, выпадкова трапіўшы ў халодную і галодную сялянскую хату з хворым дзіцем, слухаў праўду сялянскага жыцця моўчкі, не прамовіў ніводнага слова, але яго пакутнае разуменне народных патрэб было для Сцепаніды і Петрака надзеяй і падтрымкай у адзін з самых складаных пе-

рыядаў даваеннага жыцця. В. Быкаў умее выявіць на глыбіні і ашчадна перадаць агульнасць разумення звышзадачы, якой з'яднаны ў адно цэлае камандзір і байцы, настаўнік і вучні, кіраўнік і народ.

Раней у нашай прозе не часта сустракаліся творы, у якіх бы так пераканаўча і пранікнёна, нібы на палотнах Рублёва, была выказана паэзія ўзаемаразумення без слоў. Гэта ўдавалася К. Чорнаму, надзвычай чуламу да чалавека, яго болю і радасці. У сучаснай паэзіі заглыбленай засяроджанасцю вылучаецца лірыка А. Пысіна.

В. Быкаў шукае знешнія праявы падобнага стану. У аповесці «Праклятая вышыня» гэта праяўляецца ў адносінах байцоў да кволага і чулага сабачаняці Пулькі. У «Яго батальёне» ёсць адданы Валошыну сабака Джым, які дружбу ніколі не прамяняе на харчы нават з генеральскай кухні. Паказваючы людзей ва ўмовах жорсткага ваеннага часу, В. Быкаў у глыбінных пластах псіхалогіі байцоў знаходзіць светлы парастак, які яднае індывідыумаў у калектыў, людзей у народ,— тое, што зусім не падобна на ўсе разнавіднасці фрэйдысцкага «яно» — падпольнага і варожага калектыўнаму, чалавечнаму пачатку. У аповесці «Праклятая вышыня» гэта асабліва выразна відаць ва ўзаемаадносінах Ананьева, Васюкова, Ваніна, Крывашыева, Чумака. Гэта людзі розных магчымасцей, іх адносіны не назавеш ідылічнымі, але ўсіх іх яднае адчуванне той мяжы, якую ні ў якім разе нельга пераступаць пры любых акалічнасцях. Акалічнасці ж на вайне бязлітасныя.

В. Быкаў прапануе ўвазе чытача не простыя сітуацыі. Крытыкі і сёння яшчэ шукаюць ключ да вытлумачэння ўчынку Ананьева, які кінуў роту ў атаку, загадзя ведаючы, што атака будзе пагібельнай. Гэты ўчынак тлумачыцца па-рознаму. Адны дакараюць Ананьева за баязлівасць, іншыя — за валюн-

тарызм, а часам нават ставяць Ананьева ў адзін рад з Рыбаком. Пісьменніка дакараюць за нераспрацаванасць сітуацыі, за эксперыментальнасць. Пры гэтым ніяк не вытлумачваецца, чаму ўсё ж такі сімпатыі пісьменніка і чытача на баку Ананьева, чаму самыя чулыя, адданыя ў роце людзі так даражаць увагай і дружбай камандзіра. Рота моўчкі падтрымлівае Ананьева і тады, калі ён абменьвае палоннага oбер-яфрэйтара на Чумака, нягледзячы на самыя строгія загады на гэты конт. Варта таксама звярнуць увагу і на тое, што рота трапіла ў трагічнае становішча не праз ініцыятыўнага Ананьева, а праз абыякавага да справы вылучэнца Сырамятнікава, які нічога не зрабіў, каб замацаваць поспех роты.

Сітуацыя, у якую трапіў Ананьеў, падобна да той, у якую трапіў Клімчанка з аповесці «Пастка». Розніца ў тым, што разам з Ананьевым у пастцы апынулася і яго рота. У Клімчанкі ў апошні міг знайшлася падтрымка — камандзір роты Арлавец, хоць сам ён таксама рызыкуе трапіць у тую ж пастку.

Ананьеў не мог ні расстраляць, ні аддаць «на расцярзанне ўрагу» Чумака, пажылога чалавека, бацьку чатырох дзяцей, які праз нечую безадказнасць памылкова трапіў на перадавую. Пасля абмену Ананьеў спадзяецца на ўзаемаразуменне і падтрымку нампаліта Грыневіча. Больш спадзявацца няма на каго. Ананьеў добра ведае, што яго начальнікі Сырамятнікаў і Кузняцоў, з якімі некалі разам з траншэі ўставалі ў атаку, цяпер яго не падтрымаюць. Тым больш што рота не змагла ўтрымацца на ўзятым рубяжы. Камандзір некалі лепшай у батальёне, а цяпер «прапашчай» роты ўспамінае, як аднойчы палкоўнік Багданаў не пабаяўся генеральскага гневу і за стойкасць і самаахвярнасць падараваў Ананьеву гадзіннік. Успамінае з надзеяй абудзіць чалавечае разуменне ў «занадта правільнага» Грыневіча. Успа-

мінае дарэмна, бо Грыневіч пакідае «прапашчую» роту ў самы цяжкі для яе час.

Ідучы на абмен палонных, Ананьеў ведаў, чым гэта яму пагражае, але ён не мог пераступіць мяжу, за якой абясцэньваецца чалавечнасць, як не мог не ратаваць немаўля Ляўчук у «Воўчай зграі», як не магла не прыбегчы ў «Трэцяй ракеце» Люся да сваіх «хлопчыкаў», здрадліва пакінутых Задарожным, як не мог не пайсці ў апошнюю дарогу са сваімі вучнямі Мароз у «Абеліску», як не мог пакінуць свой батальён Валошын у час безнадзейнай пад камандаваннем Маркіна атакі на вышыню «вялікую». Ананьеў добра ўсведамляе становішча сваёй роты ў пастцы, у яго няма іншага, акрамя атакі, выйсця.

Сітуацыя ў аповесці «Праклятая вышыня» магла быць, канешне, больш акрэсленай, калі б канфлікт Ананьева з Сырамятнікавым быў раскрыты паўней. Менавіта такім шляхам аўтар пайшоў у «Яго батальёне», дзе канфлікт паміж Валошыным і Гунько добра высвечвае сітуацыю, у якую трапляе батальён. Трэба, аднак, улічваць і тое, што кожная аповесць В. Быкава — гэта нібы раздзел у эпапеі, а раздзел ніколі не вычэрпвае змест цэлага. Пасля таго як з'явілася вартая добрага рамана аповесць «Знак бяды», усе папярэднія творы В. Быкава можна разглядаць як этапы вырашэння праблемы гістарычнага лёсу беларускага народа.

На кожным з этапаў пісьменнік паглыбляўся ў праблему і пашыраў свой творчы дыяпазон. Аповесць «Знак бяды» можна аднесці да панарамных твораў. У ёй раскрываецца гістарычная панарама жыцця беларускага народа ў XX ст., хаця ў цэнтры ўвагі аўтара пераважна застаецца жыццё адной сялянскай сям'і. Арганічнае спалучэнне ў праблематычным адзінстве тэмы вайны і калектывізацыі пераканаўча засведчыла, што добра вядомы і шчодры талент

В. Быкава заўсёды з'яўляецца ў нейкай меры і нечаканым. Стымул жа няспыннага творчага росту пісьменніка — яго грамадзянскае сумленне, пачуццё грамадзянскага абавязку.

У нядаўнім інтэрв'ю, апублікаваным у «Полымі», В. Быкаў гаварыў, што задума аповесці «Знак бяды» выношвалася на працягу доўгіх год. Доўгія гады выспявала і задума славутай «Палескай хронікі» Івана Мележа — эпапеі пра калектывізацыю. Аповесць «Знак бяды» можна разглядаць як своеасаблівы працяг той працы, якую не паспеў закончыць І. Мележ. В. Быкаў нібы ўзяў сцяг з рук упаўшага таварыша па зброі.

У пераважнай большасці крытычных выступленняў, прысвечаных аповесці «Знак бяды», супрацьпастаўляюцца Пятрок і Сцепаніда. Яны і сапраўды розныя, але не гэтая калізія галоўная ў творы, бо розніца ў іх характарах толькі знешняя. Сцепаніда не можа ні на хвіліну прымірыцца з прыніжэннем, але яе спосабы вайны з фашыстамі і паліцэйскімі па-жаночаму бездапаможныя. Пятрок больш пасіўны, ён па загаду фашыстаў можа іграць ім на скрыпцы і выкапаць «афіцірклазет», але ён валодае большым цярпеннем, без якога таксама нельга перамагчы ў зацяжной вайне. Калі ж справа даходзіць да той мяжы, дзе зневажаецца чалавечая годнасць, абое яны пойдуць на смерць, але паслугачамі ў гадаў не будуць. Тут вораг перад імі бездапаможны. Пятрок хутчэй пойдзе на віселіцу, чым адступіцца, Сцепаніда згарыць разам са сваёй дамоўкай, але не адчыніць дзверы паліцэйскім. Пятрок і Сцепаніда памерлі няскораныя.

Значэнне аповесці «Знак бяды» не толькі ў яе гераічным пафасе. Важнейшыя вехі з хронікі жыцця і смерці Сцепаніды і Петрака пралііваюць святло на характар эпохі ў цэлым. Як і І. Мележ у незакон ча-

ных раманах «Палескай хронікі», В. Быкаў у аповесці «Знак бяды» звяртае ўвагу на тое, што ў час вялікага гістарычнага пераломy са свайго маральнага падполля выходзяць рознага калібру смердзяковы. Жыццё Петрака, Сцепаніды, Яначкі магло б скласціся інакш, калі б своечасова былі выкрыты прыстасаванцы Недасек і Каландзёнак, бандыт Гуж. Усе яны сталі фашысцкімі прыслужнікамі і катамі ў дні вайны.

Творы В. Быкава прасякнуты клопатам пра будучыню, такую, адзначае пісьменнік, «крохкую ў наш ядзерны век». У іх выказана думка народная пра эпоху. Са старонак яго кніг паўстае гераічнае аблічча чалавека, разняволенага сацыялізмам, гераічнае аблічча беларускага народа. Творчы вопыт народнага пісьменніка БССР Васіля Быкава — гэта яшчэ і выдатная школа для мастакоў малодшага пакалення.

1984

Грані ваеннай тэмы

Крытыкі і чытачы твораў Івана Шамякіна неаднойчы пераконваліся ў аператыўнасці яго таленту. Неаслабная цікавасць да вырашэння актуальных праблем бягучага дня — адметная рыса стылю празаіка. З некаторага часу ў творах І. Шамякіна заўважаецца імкненне ўвязаць з сучаснасцю падзеі Вялікай Айчыннай вайны. Аповесці «Шлюбная ноч» і «Гандлярка і паэт» напісаны на ваенным матэрыяле, але гэта не значыць, што пісьменнік адышоў ад актуальных праблем сучаснасці.

Аддаючы перавагу жанру аповесці, І. Шамякін ідзе да акрэсленага выражэння ўласнай грамадзянскай пазіцыі, канцэнтрыраванага адлюстравання працэсаў маральнага станаўлення ці дэградацыі асобы.

Аповесці «Шлюбная ноч» і «Гандлярка і паэт» у пэўнай меры падводзяць вынік шматгадовага мастацкага даследавання характэрнай для І. Шамякіна праблематыкі. Грамадзянская і эстэтычная значнасць яго твораў забяспечваецца ў першую чаргу жыццёвасцю персанажаў, якія ў творах І. Шамякіна жывуць імкненнем рэалізаваць сваю чалавечую, грамадзянскую сутнасць — узвесці «мост» паміж марай і рэчаіснасцю. Аднак ажыццявіць ідэю самасцвярджэння ва ўмовах ваеннага ці пасляваеннага часу, бадай, нікому з персанажаў І. Шамякіна так і не ўдалося. З Пятром Шапятовічам з «Трывожнага

шчасця» чытач расстаецца тады, калі герой бачыць у сне «казачна прыгожую арку незвычайнага моста — такога доўгага, што той, другі бераг, куды перакінута гэтая дзівосная вясёлка, расплываецца, як у тумане».

Пятро Шапятовіч паказаны ў пачатку яго жыццёвага шляху. А архітэктар Максім Карнач у «Атлантах і карыятыдах» пражыў ужо большую частку жыцця, і «другі» бераг з туману вырысоўваецца перад ім даволі выразна, але свайго «моста» Карнач так яшчэ і не збудаваў. І. Шамякіна ўсё больш цікавіць здольнасць чалавека рэалізаваць свае творчыя магчымасці ў прадметных формах сацыяльна значымай дзейнасці.

Праблематыка яго твораў адкрывае перад чытачом шырокае поле для дзейнасці аналітычнай думкі, ставіць яго перад неабходнасцю правесці рысу паміж каштоўнасцямі сапраўднымі і ўяўнымі, паміж дзейнасцю і яе імітацыяй, адрозніць асобу ад тых, каго А. Куляшоў трапна назваў «бадзёрым трупам». З гэтай мэтай пісьменнік звяртаецца да сітуацый непрасветленых, неадназначных, супярэчлівых з пункту гледжання маральнай нормы. Фіктыўныя і неаформленыя шлюбы, выратчонкі замест родных дзяцей, дзеці без памяці пра сваіх бацькоў, бацькі, што не бачылі сваіх дзяцей — усё гэта не проста займальныя моманты сюжэту ў прозе І. Шамякіна. Зразумела, што пагроза збіцца на літаратуршчыну заўсёды падсцерагае пісьменніка, які імкнецца завяяваць увагу чытача з дапамогай арсенала сродкаў авантурна-прыгодніцкага жанру, але так бывае тады, калі пісьменнік адыходзіць ад жыццёвай праблематыкі і задавальняецца кніжна-рамантычным вырашэннем праблемы самасцвярджэння асобы, паказам уяўнай яе самарэалізацыі. У некаторых ранніх творах І. Шамякіна налёт павярхоўнай рамантызацыі, захапленне

танным прыгодніцтвам, ідэалізацыяй персанажаў відавочныя. Старонкі ж, прысвечаныя паказу рэальных супярэчнасцей чалавечага жыцця, набліжаюць творы І. Шамякіна да лепшых узораў нацыянальнай класікі. Напрыклад, у аповесці «Шлюбная ноч» былая партызанская сувязная Валянціна Андрэеўна стаіць перад нявырашаным пытаннем: «Я ўсё думаю... Хто з нас яго жонка? Я? Ці яна, тая, з кім яго павянчала смерць?..» У рамане «Снежныя зімы» дарослыя дзеці таксама імкнуцца высветліць падобнае пытанне: хто ж такія іхнія сапраўдныя бацькі? Многае ў сваім лёсе людзі старэйшага пакалення для сябе так і не высветлілі. У аповесці «Шлюбная ноч» ёсць прамы зварот да аналітычнай здольнасці новага пакалення: «Няхай прачытаюць маладыя, дзеці мае, як мы ваявалі і як кахалі ў вайну...»

Праблема прынцыповага адрознення сапраўдных духоўных каштоўнасцей ад уяўных і паказных у творах І. Шамякіна часта вырашаецца на фоне вогненнай містэрыі ваеннага часу.

У аповесці «Гандлярка і паэт» пісьменнік пайшоў шляхам ускладнення маральнай сітуацыі, што заканамерна вяло да ачышчэння мастацкіх структур ад налётаў таннай рамантызацыі. Тут персанажамі сталі жыхары Камароўкі і вядомага далёка за межамі Мінска Камароўскага рынку. Пісьменнік увесь час трымае ўвагу чытача на мяжы, дзе кан'юнктура на духоўныя каштоўнасці мяжуе з прапановай падробкі, добра замаскіраванай слоўным камуфляжам. З першых радкоў у чытача фарміруецца адчуванне, што дабрабыт і сямейныя структуры ў доме Ляновічаў толькі пабочнаму воку могуць паказацца ўстойлівымі. У сям'і няма якой-небудзь адзінай філасофскай устаноўкі на разуменне вышэйшых каштоўнасцей. Міхал Ляновіч, стары гарбар, быў на заводзе ўдарнікам, але сваім дабрабытам сям'я была абавя-

зана маці, якая любіла і ўмела дома працаваць і збываць сваю прадукцыю на рынку. Зяць таксама быў больш схільны да тых інтарэсаў, якімі жыла цешча: важаты трамвая Адась Аўсюк быў «вясёлы, не цураўся ніякай работы, нават не саромеўся прадаваць на рынку абсмаленых курэй, капусту, свініну» і яшчэ быў схільны да чаркі і скандалаў. Жыццёвы ўклад у доме Ляновічаў быў часам падобен на «шпікталь». Вольга змалку пераконвалася ў тым, што нібыта матчына практыка з'яўляецца больш жыццёвай. Як бы пацверджаннем таму была і бацькава смерць. Гэты ціхі чалавек загінуў пад калёсамі трамвая ўначы. Засталося невядомым — «сарваўся ці, можа, піхнуў хто». Вольга стала не «летуценніцай», а гандляркай. Лёс мужа на фронце турбаваў яе мала: не ўсё у сямейных адносінах жыхароў дома на Камароўцы было сапраўднай каштоўнасцю. У гады акупацыі Вольга ў лагеры для ваеннапалонных выкупіла сабе другога мужа, які ў дадатак да ўсяго быў яшчэ і паэтам.

На першы погляд можа паказацца, што паэт Алесь Шпак з'яўляецца поўнай процілегласцю гандляркі Вользе. Гэта ён, жывучы пад акупацыяй, успомніў пра дзень Кастрычніка. Будучы хворым, нават сам устаў і пагаліўся. Праўда, у чытача ёсць падстава, каб сумнявацца ў тым, што паэт шчыры да канца: насцярожвае яго прывычка дакараць тых, хто на яго не падобны, лічыць сябе заўсёды больш дасканалым і пранікнёным за гандлярку. Чытача здзіўляе і тое, што паэт неяк прапусціў без увагі словы Вольгі аб тым, што «Гітлеру далі па мордзе пад Масквой»: занадта проста, без паэтычных аздоб пра гэта сказала Вольга. Пазней паэту будзе сорамна за сваю інертнасць. Калі ж інфармацыю пра перамогу пад Масквой Лена Бароўская паднесла паэту ў прывычнай узнёсла-рытарычнай форме, яго рэакцыя таксама

была адэкватнай. Разам з Ленай яны плакалі ад шчасця, і ён не саромеўся сваіх слёз. Заадно не саромеецца Алесь Шпак і адчытаць Вольгу за апалітычнасць, паколькі яе адносіны да рэчаіснасці выяўляюцца ў зусім іншых формах, без налётаў узнёслай рыторыкі.

У глыбіні свядомасці Алеся Шпака ёсць разуменне высокага грамадзянскага абавязку. Яго настрою вельмі сугучны верш М. Багдановіча:

Таварышы-брацця! Калі наша родзіна-маць
Ў змаганні з нядоляй патраціць апошнія сілы,—
Ці хваце нам духу ў час гэты жыццё ёй аддаць,
Без скаргі палеч у магілы?!

Алесь разумее, як трэба дзейнічаць у акупацыі «паводле ідэі», але ён увесь час сумняваецца: «Ці хваце нам духу?» Магчымасцей легчы ў магілу без скаргі ў яго ўжо было нямала. Ён бачыў на свае вочы ўзоры духоўнай цвёрдасці. Яго непасрэдны начальнік — рэдактар франтавой газеты Васіль Пятровіч — у акружэнні застрэліўся, аддаў перавагу смерці перад палонам. Алесь выбраў іншы варыянт. Праўда, ён потым асудзіў свой учынак: «Я... не меў права так жыць». Сказана гэта, аднак, не самому сабе, а Вользе. Сказана з такім разлікам, каб яна абвергла самаабвінавачванне.

Сумненні чытача ў шчырасці паэта павялічваюцца, а потым становіцца зразумелым, што Алесь Шпак не вырас не толькі ў паэта — у чым няма якраз нічыёй ні бяды, ні віны,— ён не дарос і да маральнай сталасці. Сведчаннем таму стаў трагічны фінал лёсу Вольгі. Яе смерць ляжыць на сумленні паэта, які пераклаў на плечы жанчыны даручанае яму падпольнай арганізацыяй заданне.

Праўда, прад'явіць абвінавачванне гэтаму герою не так проста. Складваецца ўражанне, што нават

аўтар не заўсёды можа разгадаць мімікрыю свайго героя. Алесь усё разумее правільна і гаворыць толькі правільныя словы, але слова і ўчынак у паэта часта не супадаюць. Атрымаўшы заданне ліквідаваць паліцэйскага Друцьку, Алесь не сумняваецца ў тым, што «свой кат і забойца — горш любога фашыста». Сумненні ўзнікаюць тады, калі трэба выконваць заданне. Яны знікаюць тады, калі выкананне рызыкоўнага задання ўзяла на сябе Вольга. Для сваёй вытанчанай натуры паэт заўсёды знаходзіць патрэбнае апраўданне, не вельмі клапоцячыся пра вернасць сваім уласным поглядам: «Наш... беларус. Можа, было б прасцей, каб незнаёмы... А то я знаю яго асабіста. Сядзеў за адным сталом». Так паэт перад рашучым учынкам раптам адчуў духоўнае сваяўство з «сваім» — катам і забойцам.

Такое разуменне сваяцкіх пачуццяў невыпадковае, бо яно выгаднае паэту. Нявыгадна яму было прызнавацца перад падпольшчыкамі, што ён жыве з Вольгай — ён і не прызнаўся. Нявыгадна раіцца з ёю ў гэтых пытаннях — ён і не раіцца. Выгадна было пайсці з ёй з лагера — ён і пайшоў. У паэта разлік больш дакладны і прадбачлівы, чым у гандляркі. Ён добра разлічыў, калі і ў чым выгадна паспавядацца перад Вольгай. Ён добра ведае, што жанчына гатова ахвяраваць сабой дзеля яго. У яго хапае і натхнення, каб сыграць перад ёю ролю самаахвярнага анёла: «Андрэй супраць таго, каб цябе ўцягвалі ў іншыя справы, акрамя сувязі». Тым не менш ён уцягвае Вольгу. І не так проста ў словах паэта правесці мяжу паміж абдуманым разлікам і інстынктам самазахавання. Несумненным застаецца адно: ён добра ведае, што для такой жанчыны, як Вольга, Андрэевы забароны не будуць забаронай, калі трэба дапамагчы ў бязвыхадным становішчы дарагому чалавеку — такому вытанчанаму паэту.

Выконваючы даручанае Алесю заданне, Вольга загінула. Алесь ведаў, што яна можа не вярнуцца назад, але сумленне яго было спакойнае. Свой пафас ён выказваў не ва ўчынках, а ў рыфмаванай прадукцыі. Словы Маці і Чалавек у вершах пісаў з вялікай літары. Што Вольга маці сваёй малой дачушкі — гэтага неяк паэт не заўважыў. Псіхалагічная сітуацыя, створаная І. Шамякіным у аповесці, адметная тым, што чытач тут мае магчымасць пад маскай так званага паэта ўбачыць гандляра чалавечай адданасцю і шчырасцю, а ў абліччы гандляркі раскрываецца самаахвярная веліч жанчыны вялікага сэрца. У такім узаемным высвечванні процілеглых чалавечых сутнасцей праяўляецца стыхійная блізкасць таленту пісьменніка да народнага светасузірання. Праўда, адчуваецца і іншае: І. Шамякін праз меру кантралюе аналітычны кірунак сваёй вобразнай думкі, зашмат клапоціцца пра захаванне мастацкага шаблону, калі паказвае перавыхаванне несвядомай Вольгі пад уплывам свядомага паэта. Сцэны, у якіх расказваецца пра чытанне вершаў, нясуць у сабе багаты патэнцыял: яны забяспечваюць магчымасць паказаць, як па-рознаму ўспрымаюць мастацкія каштоўнасці схільны да пакручастых сцежак інтэлект Алеся і непасрэдная натура Вольгі. Алесь шукае ў вершах аналогіі і апраўдання сваёй палавінчатасці. Яму хочацца быць героем. Паколькі геройства заўсёды звязана з небяспекай, то паэт зусім не супраць быць героем не на справе, а толькі ў вачах людзей, што акружаюць яго. Яго стану сугучны радкі, у якіх гаворыцца пра слабасць духу: «Хочу и не смею убить». Вольга не ведае такога страху за сябе: «Жыву весела і не дбаю». Алесь заўсёды «дбае», сочыць за тым, які эфект і вынікі могуць мець яго ўчынкі і словы. Ён не можа быць натурай цэласнай, самаахвярнай. Вольга — гэта яго антыпод. Яе каханне, гнеў, удзел у пад-

польнай барацьбе не ведаюць дробязных, эгаістычных разлікаў. Яна аддаецца поўнасцю таму пачуццю, якім жыве яе душа. Такія натуры здольныя на творчы ўзлёт і на подзвіг. У гэтым сэнсе Вольга і Алесь — яўныя антыподы.

Алеся, сына настаўніцы, сфарміравала афіцыйна зацверджаная сістэма выхавання, ад якой у раннім юнацтве вызвалілася Вольга. Гэтым і тлумачыцца розніца ў іхніх паводзінах. Вольга ў любой сітуацыі застаецца духоўна раскаванай. Алесь жа яўна бездапаможны там, дзе жыццё не ўкладваецца ў межы рафініраванага мыслення, якое ў мірныя дні нават магло яго ўвянчаць лаўрамі паэта. Калі для Вольгі сямейныя адносіны і сувязі кіраўнікоў падполля рэч натуральная і зразумелая, то для Алеся гэта нейкі нонсэнс, бо, паводле стэрэатыпу, галоўнай фігурай падполля павінен быць «камандзір» з усімі кніжнымі атрыбутамі. Адсутнасць іх выклікае ў паэта нават пачуццё нейкай зларадаасці: і вы, значыць, не ўзорныя, жывяце ў незарэгістраваным шлюбе.

Алесь Гапанюк фарміраваўся ў гады «пільнасці і падазронасці». Яго дух быў скаваны і не змог набраць сілы, хоць прырода і надзяліла абвостранай чуласцю. Жыццё ж патрабавала ад яго, сына настаўніцы, узорных паводзін. «Недаверу да сябе ён баяўся больш за ўсё». Як супрацьстаяць абставінам — пра гэта гаворкі не магло быць, дазвалялася толькі ўхваляць рашэнні, дастасоўваць сябе да абставін. Так, малады чалавек уваходзіў у жыццё з адчуваннем сваёй бездапаможнасці: «Усё жыццё ён сумняваўся ў сваёй сіле, у сваіх ведах, здольнасці, таленце». Сваю няўпэўненасць Алесь навучыўся добра хаваць ад людзей. Трэніроўкі далі вынік: «Адно ён умеў — пераўвасобіцца». Інакш кажучы, юнак авалодаў сродкамі мімікрыі дасканала. Уступаючы ў падпольную арганізацыю, ён больш дбаў пра знешняе афармленне гэ-

тага экзамена. Каб не чырванець, вырашыў пакінуць Вольгу, зразумела, не параіўшыся з ёю папярэдне.

Падганяючы сябе пад пануючы шаблон, Гапанюк прывык ухіляцца ў бок ад сутнасці з'явы, яго больш цікавяць знешнія праявы артадаксальнай адпаведнасці ўзорам, турбуюць пабочныя клопаты, перажыванні становяцца дробязнымі. У першыя месяцы вайны Алесь мучыўся не ад таго, ад чаго пакутаваў у знявечанай краіне народ, а ад таго, што «ні разу не страляў ва ўпор, так, каб бачыць ворагаў і бачыць, што менавіта твая куля скасіла хоць аднаго з іх». Будучы журналістам, ён застаўся раўнадушным да самаахвярнага гераізму салдат у першыя дні вайны. Ён усё хоча пераканаць сам сябе ў тым, што ён не «мяккацелы інтэлігент, малюск». З гэтай мэтай паэт і забіў першага сустрэчнага обера. Гапанюк не ўмее падумаць пра тое, што яго анархічны ўчынак ставіць пад пагрозу жыццё Вольгі, маленькай Светы і дзейнасць падполля. Галоўнае, што Шурык хоча быць героем і заваяваць права на безадказнасць: «Зразумей, я не мог інакш. Цяпер я пачуў сябе чалавекам, байцом».

Няўпэўнены ў сабе, паэт адвык жыць сваімі ўнутранымі інтарэсамі. Ён прывык «пераўвасабляцца». Бываюць моманты, калі ўзнікае спакуса прымераць сябе да героя, а то і — «здаецца, без усякай мэты» — да фашысцкага афіцэра, да яўных здраднікаў. На тварах жа падпольшчыкаў ён шукае адбітку эмоцый, схаваных у тайніках сваёй душы: страху, пакаяння, няўпэўненасці. З тайным, помслівым задавальненнем ён адзначае, што знешне адносіны Андрэя з Янінай Восіпаўнай выглядаюць гэтак жа няпэўнымі, як і яго адносіны з Вольгай.

Падгонка сваёй асобы да эталона героя ў Гапанюка атрымліваецца шчыльнай не заўсёды. У такіх выпадках паэт дэманструе сорам, пераключаючы яго

ў не вельмі шчырае самабічаванне, якое заканчваецца заўсёды самаапраўданнем: «Мы трапілі ў акружэнне. Васіль Пятровіч застрэліўся. А мы... я не здолеў, ведаеце, не хапіла духу... баязлівец. Ненавіджу сябе за гэта. Хацелася жыць... Маладыя. Я... не меў права так жыць. Вы не ўяўляеце, што я перажыў за гэтыя тыдні... Гэта немагчыма расказаць». Дарэмна было б у гэтай споведзі шукаць якую-небудзь маральную лінію. Тут няма ўнутранай глыбіні, ёсць разлік на эфект, на чулае сэрца жанчыны, спекуляцыя. Паэт добра ведае, што і перад кім выгадна казаць ці не казаць. Уступаючы ў падпольную арганізацыю, ён вырашыў — нібыта «з-за юнацкай цнатлівасці» — нічога не гаварыць пра сваю сувязь з Вольгай. Строгі наглядчык над сваімі думкамі і пачуццямі, ён, нібы дэкаратар, своечасова апрацоўвае іх парасткі нажніцамі. Калі пах дыму над комінамі навеяў малюнкі дзіцячых год, паэт задушыў пачуццё адразу ж: «Такая мірная прыгажосць і цішыня спалохалі. Не сама цішыня, а тое, што ён залюбаваўся ёю, паверыў у яе».

Падобнага роду стэрылізацыя ўласнага духу мяжуе з маральным калецтвам. Раб абставін і добраахвотны наглядчык над самім сабой, паэт заўжды палохае сябе, не дае сабе перажыць на ўсю сілу ні радасць, ні бяду. Усё, што адбылося паміж ім і Вольгай, ёй «здавалася такім чыстым, бязгрэшным, што сумленне ніколькі не трывожыла яе, не адчувала яна віны ні перад Адасём, ні перад дачкой». Віну адчуваў ён, бо быў заўсёды палавінчатым, калі трэба браць на сябе адказнасць поўнасцю.

Рана ў душы паэта затухае жыццё, яго скоўвае ўнутраны холад. Усхваляванасць, хутчэй узбуджэнне, паэт таксама стараецца выклікаць і падтрымаць у сабе штучна. Знешне эмоцыі ў яго часам выяўляюцца бурна, але яны хутка праходзяць, змяняюцца раптоўнай расслабленасцю. Вольга ў канцы аповесці

перажывае пачуццё прасвятлення, змаганне абудзіла ў яе ўздым духоўных сіл, а Гапанюк становіцца абыякавым да ўсяго — барацьбы, Вольгі, сваёй мары. Яго цікавіць толькі тэрор. Калі спачатку Вользе кволы паэт здаваўся падобным на анёла-ахоўніка, то ў канцы яна бачыць свайго абранніка ў зусім іншай выяве: «Самае жахлівае ў гэтым сне, што замест паліцая на варце каля нябожчыкаў стаяў ён, Алесь, у адной споднай бялізне». «Вешчы» сон Вольгі не так ужо далёкі ад рэчаіснасці. Вольга выкупіла яго ў фашыстаў, а Гапанюк, па сутнасці, прадаў яе «нашаму чалавеку» — кату Друцьку. Гэта — заканамерны вынік у грамадскіх паводзінах Гапанюка, які спачатку навучыўся гандляваць сваімі здольнасцямі.

На такім ідэйна-мастацкім узроўні, магчыма, і незалежна ад суб'ектыўных намераў пісьменніка становіцца праблема маральнасці паводзін асобы ў аповесці І. Шамякіна «Гандлярка і паэт». Аб'ектыўная мастацкая логіка пераконвае чытача ў тым, што вялікая ідэя вызвалення народа несумяшчальная з дробнымі інтарэсамі індывідуаліста, няхай сабе і аздобленага паэтычным вэлюмам.

Мастацкую перакanaўчасць ідэі ў аповесці надае вобраз Вольгі — гандляркі паводле рафінаваных уяўленняў, што склаліся ў тыя часы. Выкупіўшы з палону Гапанюка на пасаду мужа, яна разам з тым набыла і святара, які ўзяў на сябе духоўную адукацыю гандляркі. Праўда, сам ахоўнік неяк спакойна глядзіць на апухлых з голаду людзей, спакойна трымаецца з паліцэйскім Друцькам. Затое ён вельмі гнеўна налятае на Вольгу, якая не збіралася шукаць падполля. Вольга ж, убачыўшы павешаных у скверы, адчула, што «хваля нянавісці ў грудзях узнімалася ўсё вышэй і вышэй, аглушаючы, залiваючы вочы, туманячы розум». Яна не ставіць бар'ераў на шляху свайго пачуцця, і яно выліваецца ў дзейсную сілу.

«Ты іх вешаў?» — пытаецца яна ва ўпор у паліцэйскага Друцькі, «свайго чалавека» для Гапанюка. Вольга не ведае хваравітай рэфлексіўнасці Гапанюка, не ведае раздвоенасці ў перажываннях і ўчынках. Паэт трывожыцца, «дбае» — страхуецца. Вольга любіць уздымацца «ўсё вышэй і вышэй»:

«— Я думала, як мы будзем жыць, калі скончыцца вайна.— І як бы схамянулася: — Як я буду жыць.

— Ты баішся?

— Чаго?

— Таго жыцця?

— О, не! — Яна зусім шчыра засмяялася.— Калі я сённяшняга жыцця не баюся, то чаго мне баяцца таго. Я радуюся яму. Я цвёрда рашыла, што буду вучыцца».

За гэтым энергічным адмаўленнем жыцця з вечным страхам праглядваецца ўжо не толькі нармальны, здаровы інстынкт духоўна свабоднага чалавека, але і ўсвядомленае імкненне асобы ўзброіцца веданнем гісторыі, перадаць свой вопыт маладому пакаленню, якое ў творах І. Шамякіна ўжо не хоча бяздумна слухаць бязгрэшных «анёлаў». Паэт Алесь паціху ператвараецца ў «закончанага тэрарыста». Людзям яго складу цяжка зразумець смелую цікавасць Вольгі да будучыні. Людзям яго складу таксама цяжка зразумець клопат вопытнага Паўла Восіпавіча: «Трэба думаць пра тое, каб заслаць нашых людзей ва ўсе акупацыйныя органы, куды толькі магчыма. Наперад трэба думаць. Далёка наперад».

Тэма подзвігу ў аповесці «Гандлярка і паэт» уключана ў сілавое поле праблем, якія датычаць сапраўднага і ўяўнага самасцвярджэння асобы.

1976

Прага слова

Характэрную рысу мастацтва вялікіх эпох складаюць выразна акрэсленыя ўяўленні яго стваральнікаў пра самую прыроду і грамадскае прызначэнне літаратуры. У дваццатыя гады, калі закладваўся надзейны падмурак беларускай прозы, К. Чорны гаварыў: «І з кожным годам пралетарская літаратура, пралетарская культура робіцца і будзе рабіцца наймагутнейшаю з'яваю жыцця краіны, адным з сродкаў творчасці гэтага жыцця». На думку пісьменніка, перадавая літаратура не можа абмежавацца толькі пастаноўкай праблем, яна павінна «тварыць эпоху і вырашаць праблемы», бо толькі пры такой умове зможа выканаць функцыю «жыццебудаўніцтва», а інакш стане «пазадкамі жыцця».

Цяжка пераацаніць значэнне перамогі, атрыманай у барацьбе з фальсіфікатарскімі поглядамі вульгарызатараў, якія замахнуліся на грамадзянскую сутнасць мастацтва. К. Чорны глыбока разумеў сярэдневяковы ўзровень мыслення прыхільнікаў нарматыўнай эстэтыкі, якая мастацтву адводзіла ролю «акафіста» і «славословия» ў загадзя інсцэніраваным абрадзе.

Ідучы па шляху сінтэзу, беларуская проза паставіла ў цэнтр увагі праблему чалавечага лёсу. Гэтым самым была забяспечана магчымасць творчага засваення ўсіх папярэдніх традыцый культурнага развіцця. «Антычны свет — а нам ён блізкі сваёю мудрай

прастатой»,— зазначыў П. Панчанка ў «Патрыятычнай песні». Грэчаскае мастацтва, створанае нацыяй хлебаробаў і маракоў, нам блізкае глыбінёй і сур'ёзнасцю ў падыходзе да праблем чалавечага лёсу. Беларуская літаратура ля саміх сваіх вытокаў змагла засяродзіць сваю ўвагу на істотных праблемах быцця, так званыя «пакуты» шукальнікаў маральнага камфорту не засланілі ёй вочы на сапраўдныя пакуты тых, хто з голаду век пух. Адгэтуль жа ідзе характэрнае для лепшых твораў імкненне не толькі вытлумачыць пружыны ўзаемаадносін унутры дасягнутага разумення, але і выйсця за яго межы, даць прынцыпова новую ацэнку з'явам рэчаіснасці, заснаваную на вопыце пазнання і практыкі. Найбольш яскравым прыкладам творчых пошукаў і ўдач у гэтым напрамку сталі прысвечаны тэме калектывізацыі цыкл раманаў з «Палескай хронікі» І. Мележа, аповесці пра вайну В. Быкава, проза і публіцыстыка Я. Брыля. Творчасць буйнейшых беларускіх празаікаў сёння шмат у чым удакладніла і паправіла агульнапрызнаныя ўяўленні пра нашу эпоху, характар яе канфліктаў, духоўнае жыццё і запатрабаванні беларуса.

Перад літаратурай нашых дзён стаіць важная задача — утрымаць і ўзмацніць дасягнутыя пазіцыі ў асвятленні канфлікту мірнага часу, бо пазіцыя ў мастацтве — гэта дасягнуты ўзровень пазнання. Здачу ж пазіцый у мастацкай творчасці можна прыраўняць да спускання з дасягнутага ўзроўню ў навуцы.

Новыя поспехі прыходзяць тады, калі літаратура — мастацкая творчасць, крытыка, тэорыя — знаходзіць тыя жылы, праз якія жывая кроў рэчаіснасці асвяжае творчы працэс. Адным з такіх жыццятворных матываў у гісторыі беларускай літаратуры з'яўляецца матыў суда. Яго разгортванне звязана з фарміраваннем сістэмы поглядаў на сутнасць новага ча-

лавека — гаспадара сацыялістычнай бацькаўшчыны, свайго лёсу, будучыні, гісторыі. Напярэдадні вялікіх сацыяльных зрухаў тэма суда моцна хвалявала Талстога і Дастаеўскага. Шмат увагі ёй аддалі Ф. Багушэвіч, Ядвігін Ш., Я. Купала, Я. Колас. К. Чорнага цікавіла найбольш здольнасць чалавека новай эпохі тварыць суд над нявольніцтвам «вечнасці», пераадолець уласную грамадзянскую пасіўнасць. Праз тэму суда найбольш поўна выражана аўтарская канцэпцыя асобы, з ёй жа звязана адкрыццё празаікам строгіх заканамернасцей духоўнага ўзвышэння чалавека — яго рух ад першапачатковай «радасці існавання» праз «агні і буры» да «абвостранай цвёрдасці», да актыўнага інтэрнацыянальнага ўзаемадзеяння. У рамане «Млечны шлях», дзе ў скандэнсаваным выглядзе раскрыта сутнасць узаемасувязей беларускага народа з «еўрапейскімі суседзямі», перад судом шаснаццацігадовай Ганусі пастаўлены рознай масці заваёўнікі. Слова «маленькай жанчыны» ў дні вайны нібы ўвасабляе слова шматпакутнай Беларусі, гэта слова вялікай праўды, сказанае ў ясную ноч пад Млечным шляхам. Яно лечыць спакутаваныя душы, вяртае сілы. Судны дзень у «Млечным шляху» стаў пачаткам новых кантактаў паміж героямі — прадстаўнікамі розных народаў.

У прозе пасляваеннага дзесяцігоддзя матыў суда на нейкі час адышоў на другі план. Пасля перажытага ў дні вайны ў сюжэтабудове эпічных твораў зноў ажыў матыў вандраванняў, які ва ўмовах даваеннай рэчаіснасці ўжо ўступіў места хранікальнай структуры. Праўда, у пасляваеннай прозе, як і ў таленавітых зборніках паэзіі — вандроўных дзённіках, кнігах вандраванняў і любові,— герой паказаны не на ростанях, а ў час вяртання да вытокаў. Для многіх пісьменнікаў і іх герояў гэта было вяртанне ў агонь. Сярод герояў гэтага часу вылучаецца таксама

разнавіднасць блуднага сына, які, спяшаючыся жыць, пакінуў родную хату, але хутка адчуў сябе «жабраком ля чужога парога». З пачуццём віны перад маці, перад бацькаўшчынай за растрачаную марна сілу ён вяртаецца да духоўных скарбаў свайго народа. Найбольш поўна гэты матыў раскрыты ў прозе М. Стральцова. Увогуле ж дарога пасляваеннага пакалення ў літаратуры пачыналася з рубяжа, дакладна акрэсленага ў вершы У. Караткевіча:

Ўсе шляхі прыводзяць не да Рыма,
А да родных вербаў і бяроз.

Раман Я. Брыля «Птушкі і гнёзды», пенталогія І. Шамякіна «Трывожнае шчасце» падводзяць рысу ў развіцці сюжэтаў, заснаваных на паказе вандровак, часта вымушаных. У свядомасць героя прыходзіць перакананне, што быць трэскай на хвалях — не самы зайздросны лёс, што ў рамантычнага вандроўніка будучыня няпэўная, а шанцы на рэальнае самасцвярджэнне найбольшыя ў таго, хто стаў гаспадаром сваёй зямлі. У аповесці А. Кудраўца «Раданіца» інтэлігентны герой паказаны не як зняможаны грэшнік, які з пачуццём замілавання і віны вярнуўся да роднага парога. Сімволіка карнавалізаваных пераўтварэнняў быцця і небыцця, сведкам і ўдзельнікам якой стаў Іван на могілках, за сталом і ў клубе, прасякнута напружанай работай думкі. Герой пастаўлены ў становішча суровага аналітыка, суддзі ў пытаннях жыцця і смерці, вернасці і здрады. Праўда, шмат якіх загадак ён яшчэ не разгадаў, не ўсе прычыны і вынікі звязаў у адно, але ў кожным яго жэсце і слове адчуваецца нерастрачаная сіла духу.

Аповесці і апавяданні А. Кудраўца, П. Місько, Г. Далідовіча, М. Гіля паказалі, што ў інтэлектуальнага героя, акрамя абавязку «дома бываць часцей», акрамя замілавання сваім вяртаннем да сялянскага

парога, ёсць яшчэ і іншыя абавязкі перад народам, жыццём, будучыняй.

Імкненнем раскрыць радасць адраджэння жыцця і думкі па смяротным рубяжы, паказаць паэзію першых парасткаў, што ўзышлі на палітых крывёю і засыпаных попелам палетках — у гэтым галоўны пафас творчасці пісьменнікаў, якія ў дзіцячыя і юнацкія гады бачылі страшныя сляды вайны.

Ідэя жыццесцвярджэння, якая так выразна адчуваецца ў маладой прозе, абавязвае пісьменніка перш за ўсё да поўнага разрыву з ілюзіямі. Г. Далідовіч вельмі своечасова зразумеў, што багатая і вытанчаная духоўнасць — ілюзія, нават нішто, калі яна не можа ці не ўмее сцвердзіць сябе ў рэальных умовах часу. Шкада толькі, што вырашэнне таленавіта намечаных у зборніках «Дажджы над вёскай» і «Цяпло на першацвет» драматычных калізій выносіцца пісьменнікам кудысьці наперад, за межы твора.

В. Казько, ставячы ў цэнтр увагі тэму апаленага маленства, намнога пасунуўся наперад у яе асваенні. Яна ў яго стала тэмай лёсу пакалення, яго жыццяздольнасці і жыццядзейнасці, і таму жыццёвыя дарогі саміх ахвяр таксама сталі аб'ектам патрабавальнага аналізу. В. Казько не дае сваім героям засланіцца ад патрабаванняў паўнацэннага жыцця перанесенымі пакутамі, ён ведае і пагрозу абясцэньвання і забыцця. Пісьменнік не абмяжоўваецца паказам нямога позірку спакутаванага дзіцяці. У творах, напісаных па-беларуску, гучаць галасы замучаных і паўзамучаных фашыстамі дзяцей, галасы ахвяр, галасы пакуты — гэта голас грамадзянскага сумлення сучасніка, голас яго гневу, голас праўды, у якім энергія болю пераплаўляецца ў энергію дзеяння. Гэты матыў надае новую сілу і мастацкаму слову, пра што, напрыклад, можа сведчыць верш М. Танка» «Dies irae»» (1967):

Яны ўстануць, забітыя і закатаваныя,
Апаленыя бомбамі напалмавымі,
Яны ўстануць, хоць і пахаваныя
Пад руінамі Ханоя, пад хвалямі і пальмамі.
Я іх бачу, як ідуць яны ўсе
У дзень гневу і бязлітаснай расплаты,
Каб часам суд жывых не памыліўся —
Не даравāў ніводнай кулі катам.

Суд жывых яшчэ не сказаў свайго апошняга слова, на зямлі яшчэ мілуюць катаў. Перасцярогай ад памылак у дзень гневу і суда сталі творы В. Быкава, Я. Брыля, І. Пташнікава і іншых беларускіх пісьменнікаў. Далучыўшыся да роднай зямлі, героі В. Казько тым самым пазбавіліся пагрозы ізаляцыі, а іх галасы набылі сілу, зліваючыся з галасамі мільёнаў.

«А суд гісторыі цяжкі!..» — зазначыў, заглядваючы ў будучыню, Я. Купала ў вершы 1926 г. «І прыйдзе...». Цяжкі ён не толькі для падсудных, але і для тых, хто яго творыць. У «Трэцім пакаленні» К. Чорнага прырода бяды і віны Тварыцкага найлепш вядома Зосі, але на судзе яна не магла сказаць свайго слова, бо яно ў яе яшчэ па-сапраўднаму не склалася. Не сказала свайго рашучага слова Гукану і Зося ў рамане І. Шамякіна «Сэрца на далоні», захісталася таксама і Зоська з аповесці «Пайсці і не вярнуцца» В. Быкава, калі трэба было вынесці канчатковы прысуд спачатку яўнаму прыстасаванцу, а потым забойцу Антону Галубіну. Падобныя паводзіны персанажаў адлюстроўваюць рэальны ўзровень палітычнага мыслення герояў жыццёвай драмы. Рэалізм — гэта перш за ўсё дакладнасць ацэнак гістарычна абумоўленага дзеяння і яго вынікаў.

В. Казько далучаецца да той плыні ў беларускай літаратуры, якая даследуе рэальны ўзровень і станаўленне палітычнай свядомасці народа, а палітычную актыўнасць ставіць у непасрэдную сувязь з праблемай будучыні. Пісьменнік добра адчувае, што на

гэтых рубяжах адкрываюцца невычарпальныя магчымасці паказу духоўнага ўзвышэння чалавека. У крытыцы часамі можна пачуць галасы, якія заклікаюць пазнаваць свет выключна праз сябе. В. Казько ідзе іншым, больш надзейным шляхам: яго героі, спакутаваныя ад доўгага знаходжання ў ізалятары, сябе пазнаюць праз пазнанне свайго народа. У аповесці «Суд у Слабадзе» хворы Колька Лецечка ў дзень суда па-новаму бачыць добра вядомы яму па рынкачных адносінах натоўп. Раней усе гэтыя людзі «здаваліся на адзін капыл, непрыступныя, злосныя, якія дбаюць толькі аб сваім дабры, як больш выгадна тое-сёе прадаць, каб, барані бог, чаго-небудзь у іх не ўкралі». У дзень суда над катамі гэты натоўп з яго дробнымі, хоць і нялёгкімі клопатамі ператвараецца ў магутную лавіну, якую ніхто не можа стрымаць у яе парыве да слова вялікай праўды: «У адно імгненне знеслі моцныя дубовыя ці то робленыя пад дуб дзверы».

Мэтанакіраванасць жыццядзейнасці — вось тая якасць, якой бракуе выгадаваным у ізалятары ці прыёмніках героям В. Казько. Яны самі адчуваюць у ёй патрэбу. Беспрытульнага Андрэя Разорку («Высакосны год») захапляе мэтанакіраванасць руху паравоза: «Магутны, надзейны, моцна пастаўлены на рэйкі, каб ніколі не збіцца з дарогі». Колька Лецечка не можа прайсці міма мурашак, якія ідуць да сваёй мэты «накаціста, валам, у глыб саду»,— «туды, куды клікала іх жыццё, не звяртаючы ўвагі на сваіх таварышаў, якія намёртва сашчапілі свае жавалы на перашкодзе, што паўстала на спрадвечнай іх дарозе, усё роўна як даручылі жыццём і смерцю ўтрымаць, абараніць іх ад новых замахаў звонку». У аповесці «Цвіце на Палессі груша» абмежаваны нематою ў сваіх чалавечых магчымасцях Яўмен Ярыга назірае, як чайкі адстайваюць права на будучыню: заўзята праганяюць і б'юць варону, што крала ў іх яйкі.

«Кожны стаіць за сваё, кожны абараняе сваё»,— так бы выказаў свае адчуванні Яўмен, калі б не быў нямым. Нават ціхі карп-вытворац у алегарычнай навеле, што ўвайшла ў аповесць, паводзіць сябе як драпежнік, калі не знаходзіць у сажалцы месца, каб даць жыццё новым маленькім карпікам.

Героі аповесцей В. Казько, напісаных на беларускай мове, усюды бачаць у прыродзе малюнкі барацьбы «за жыццё, за жыццё сёння і заўтра». Гэтая зацікаўленасць перспектывай робіць іх духоўна відушчымі і чулымі.

Колька Лецечка ўсё сваё свядомае жыццё правёў у ізалятары. У фашысцкім кіндэрхайме страшны і жорсткі «вялікі злодзей» высмактаў у дзіцяці кроў. Хлопчык ведае, што яго дні злічаны. Пакуль Лецечка быў малым, ён мог суцяшаць сябе ілюзіяй. Ён нават налаўчыўся па заказу сніць сабе «салодкі і жаданы» сон, у якім свет падзелены на дзве часткі зялёнай сцяной з блакітнымі дзвярыма. Варта іх толькі злёгку штурхануць, як перад табой раскрыецца свет, дзе ўсё вакол блакітнае і зялёнае, пяшчотнае і чалагоднае», «усе шчаслівыя і бестурботныя, і даўно чакаюць яго». Там, за сцяною, жыве таксама нармальны і шчаслівы Лецечка — двайнік Лецечкі хворага, яго цень. Падобнымі ілюзіямі цешылі сябе ў дзетдоме і іншыя выхаванцы, што былі пад уплывам казённай «васпеткі» Веры Канстанцінаўны, якая сваімі «педагагічнымі» эксперыментамі ўмела адгарадзіць дзяцей не толькі ад жыцця Слабады, але і наогул ад праўды жыцця, суровай і вялікай.

Перш чым памерці, Лецечка дажыў да юнацтва. Выхад у жыццё — гэта канчатковае развітанне з ілюзіямі. Лецечка і сам разумеў, што спадзявацца на заўтрашні дзень і прыхільнасць Лены Лазы ён не можа. Аднак гэта не стала пачаткам яго краху. Наадварот, выйшаўшы з ізалятара на плошчу, юнак зразу-

меў, што тут ён натрапіў «на тую сцяну і тыя дзверы, да якіх ён раней, у сне, не мог трапіць, якія не здолеў расчыніць у сне. Яны расчыніліся яму наяву». Лецечка ідзе на суд,— «у той іншы незнаёмы яму і страшны свет, каб нічога не баяцца ў гэтым свеце», каб спазнаць усё. Тут, на судзе, ён знаходзіць адказ на пытанне, хто такі ён сам, як прыйшоў у жыццё, чаму яно для Лецечкі, Стася, Ваські, бабы Зосі, Захар'і стала чаканнем смерці. Суд над здраднікамі і катамі даў адказ на пытанне: хто вінаваты?

У святле вялікай праўды Лецечка ўбачыў усё інакш. Курган, з якім у свядомасці дзетдомаўцаў была звязана выдуманая таямніца пра скарб, быў месцам масавага расстрэлу яўрэяў. Баба Зося ніколі не была паннай Ядвісяй, не ведала ніколі Лабановіча, а за плячыма ў яе страшнае мінулае: на вайне загінулі муж і старэйшыя сыны, меншых жа хлопчыка і дзяўчынку вылюдак засмаліў у бочцы і закапаў жывымі ў зямлю. Зразумелым стаў і Захар'я, які ў дзень суда ўзняўся над ганкам — «страшны, проставалосы, сівы, замызганы, жахліва дужы, з выпрастанымі да неба акасцянелымі клюшнямі пальцаў, з амаль што звар'яцелым тварам» (165),— гаварыў тое, чым жыў: як каты палілі вёску Сучкі разам з людзьмі, як гарэлі яго дзеці, «як яны прасілі: татачка, лёду...».

Далучэнне да народа абудзіла ў Лецечку дзейсную энергію: «Не было такой сілы, якая б змагла перашкодзіць яму трапіць на працэс. Таму што нябачны воку працэс ішоў і ў ім, і перашкодзіць, спыніць тое, што адбывалася ў ім, было немагчыма». Гэтак жа, як немагчыма перашкодзіць руху пастаўленага на рэйкі поезда і руху маленькіх мурашак.

Экспрэсія ў творчасці В. Казько своеасаблівая, але вельмі характэрная для стылю беларускай прозы: мастацкая дэталь часцей за ўсё раскрывае сутнасць вышэйшага парадку. Крык маленькіх Сучкоў у агні, за-

бітая на палацях маці, зледзянелыя слёзы на шчоках замерзлай пад печчу двухгадовай дзяўчынкі, адшуканай праз два тыдні пасля смерці, успыхваюць пякучым болем і асвятляюць магістральныя шляхі гісторыі. Беларускаму чытачу такі напрамак мастацкага даследавання блізкі і зразумелы па творах Я. Коласа, М. Гарэцкага, К. Чорнага, М. Лынькова, Я. Брыля, М. Лупсякова. У раннім апавяданні К. Чорнага «Сцены» бацька, бежанец, думае пра сына, якога страціў у час артабстрэлу: «І можа сядзіць ён цяпер дзе галодны і паранены на папялішчы; можа ўгноеная кроўю зямля весела выгадавала над ім,— над ім з выклеванымі дзікімі птушкамі за жывую яшчэ галаву вачыма,— кусты густое травы. Колькі дзён уміраў ён?» (I, 454).

В. Казько смела карыстаецца паэтыкай плыні свядомасці, але плынь, як і асацыятыўнасць, у яго строга падпарадкавана галоўнаму напрамку пошуку. Факты рэчаіснасці перад чытачом выплываюць нібы з туману. З нябыту, з забыцця іх выводзіць абуджаная думка, якая асвятляе рэчаіснасць не толькі полымем мінулага, але і святлом будучага дня. Лецечку, які спачатку паміраў у запеку на чорных нарах, а потым у ізалятары на белых прасцінах, не хапае духоўных і фізічных сіл, каб выстаяць над вогненнай магілай, што адкрылася перад ім на судзе. Юнак пакідае залу, ідзе за вёску. Выключыўшы сябе з судовага працэсу, ён, па сутнасці, выключыўся з грамадскага жыцця, з чалавечай памяці. Стомлены, Лецечка прыпадае да зямлі, але зямля нічым не можа яго суцешыць. Усё, што трапляе ў зямлю, робіцца пяском ці нямой глінай. Лецечка і сябе ўжо бачыць глінай — той самай, «што так даспадобы слабадзянскім навасёлам». Яе замяшаюць разам з пяском у ночвах, замесяць босымі нагамі хлапчукі і бабы і кінуць на сцены таго дома, што робіць цяпер Захар'я, прыгладзяць

кельмамі, прыглядзяць, каб не вытыркаўся, як віхор. Але і ён будзе бачыць усё, што адбываецца ў хаце. Толькі не будзе мець голасу». Застацца ж нямым, трапіўшы на суд, юнак ужо і не хоча, і не можа. А ў ізалятар ён не хоча трапіць нават пасля смерці, нават пасля таго, як стане глінай.

Пры павярхоўным успрыманні падобная плынь свядомасці можа здавацца адвольнай аўтарскай гульнёй, на справе ж ёй уласцівая строгая аб'ектыўная логіка. «Атручаны» судом Лецечка «нібыта трапіў у вір, і павінен ісці за плынню вады, ісці па спіралі да дна, намацаць нагамі дно, займець пад нагамі грунт». Знайшоўшы гэты грунт, набыўшы памяць, Лецечка і сам становіцца суддзёй. Цяпер ён востра ўспрымае трагізм асуджаных на пажыццёвае знаходжанне ў ізалятары.

Далучыўшыся да вялікай праўды гісторыі, юнак скіроўвае свае творчыя сілы на аналіз навакольнай рэчаіснасці. Яго жыццёвая філасофія цяпер заснавана на гістарычным грунце. Вось чаму Лецечка не прымае нутром казённую «васпетку» Веру Канстанцінаўну, для якой выхаванцы дзетдома — гэта дзікія і нямыя Маўглі. Быў час, калі Лецечка гатоў быў з гэтым пагадзіцца: «Амаль сабака,— скардзіцца ён бязногаму дзетдомаўскаму сабаку Асталопу,— а больш воўк. Не людзі, не маці, а ваўчыца карміла мяне сваім малаком, таму я такі дзікун. Вялікі, дарослы ўжо, а розум дзіцячы» (50). Вера Канстанцінаўна заўсёды знойдзе зачэпку, каб папракнуць сірот: «Гасударства не дойная карова, панятна я гавару? Гасударству тожа нялёгка, трудна, урэменныя труднасці былі, ёсць і будуць, панятна я гавару?» (35).

Вера Канстанцінаўна хацела б у ідэале бачыць усіх выхаванцаў падобнымі да Бурачка, у паводзінах якога шмат агульнага з паводзінамі казённага Асталопа, а ў вачах пастаянная гатоўнасць прыняць ласку

і біццё «і згода па першым жа слове ўскочыць і імчаць, куды загадаюць».

Абуджаная плынь аналізу вядзе Лецечку далей. Ён бачыць, што Лена Лаза, Грыб, Халява не маюць рэальнага ўяўлення ні пра свой народ, ні пра сваё прызначэнне.

Суд над здраднікамі зрабіў Лецечку ўпэўненым у сваіх поглядах. І мы ўжо адчуваем яго перавагу ў філасофскіх спрэчках з Захар'ем, які быў у дзень гневу рашучым і нястрымным: «Касу ў рукі вазьму, а ў травах галоўкі бялявыя дзяцей маіх стаяць». Але Захар'я пры ўсёй сваёй стыхійнай рашучасці сам сабе ставіць мяжу: «Заўсёды наперадзе ў чалавека павінна быць загадка нейкая, таямніца. Няхай невялікая, па чалавеку, па яго розуму, але павінна быць у жыцці кожнага загадка, як і справа неадкладная заўсёды павінна быць у яго» (135). Такой філасофіі Лецечка ніяк не можа прыняць, бо неадкладная справа і таямніца, якія засланяюць вочы на самае галоўнае,— гэта ілюзія, толькі бачнасць, імітацыя паўнацэннага жыцця, сцяна ізалятара. Захар'я да канца раскрывае сваё жыццёвае крэда чалавека, моцна параненага і невылечна хворага: «Не аб усім трэба гаварыць, што ведаеш, не ўсё бачыць, што на вачах. Усё б пераказаць каму, Лецечка, што я бачыў, што я ведаю, што ў гэту мінуту адчуваю, дык і веры ніхто не дасць, і слоў у мяне такіх не хопіць. І пры сабе трэба штосьці пакінуць. І забываць, зжываць з памяці шмат чаго трэба, да дабра не давядзе ўсё аб усім памятаць і ведаць». Лецечка не можа прыняць філасофіі прымірэння і выжывання, бо для яго гэта азначала б пагадзіцца з тым, што чалавек — усяго толькі нямая гліна.

Захар'я не верыць, што чалавек можа перамагчы гора: яно вышэй за чалавека. Лецечка ж не можа прыняць гэтай адвечнай філасофіі пакоры, філасофіі гліны, патаптанай нагамі і размешанай з пяском:

«А я не веру, што я з зямлі, не веру: мо я з агню, з полымя, і хачу ў агонь, зноў у полымя. Я хачу ведаць сябе, хачу пераступіць цераз тваю і маю нуду». Высакародны кірунак думак, філасофія грамадскага дзеяння ў Лецечкі сфарміраваліся канчаткова ў час суда над здраднікамі, калі да яго вярнулася выпаленая памяць. Лецечка хоча глыбей пазнаць Захар'ю, яго пакаленне. Разам яны трапляюць у кузню, падобную на дзот. На юнака тут асаблівае ўражанне зрабілі рукі каваля, які быў амаль што сляпым і глухім. Але гэта ніколечкі не здзівіла Захар'ю: «Рукамі бачыць, усе мы так сёння. Вочы палахлівыя, вочы баяцца, а рукі робяць». У руках Захар'і, як і ў руках іншых знаёмых яго цесляроў, сякера таксама больш відушчая за вочы: «Толькі ў рукі мне сякера — і вочы не патрэбны». Але Лецечка не можа пагадзіцца з тым, што вочы непатрэбны. Падсудныя каты якраз-такі гэтага і хацелі, каб Лецечка быў сляпым і глухім, каб ён забыў усё, што яны з ім вычваралі.

Размовы пра пчол, дрэвы, сякеры, цвыркуноў, якія вядуць між сабой цесляры, што прайшлі вайну і страцілі цікавасць да суда, нагадваюць Лецечку забыццё, дзіцячую забаўку. Лецечка пераадолеў спакусы сну і забыцця, якія падпільноўваюць чалавека і ў дабротнай хаце з цвыркуном, і на лаўках у скверах, адбудаваных на папялішчы гарадоў.

Тэма суда дала магчымасць В. Казько сказаць новае слова ў сучаснай прозе пра народ. Пакаленне, якое ў літаратуры называюць апаленым вайной, у аповесці «Суд у Слабадзе» пераадольвае сваю бяспамятнасць, выходзіць на шырокія прасторы гістарычнага мыслення. Лецечка бярэ не тое, што яму могуць даць, а тое, што яму трэба. На судзе да яго вярнулася памяць, ён убачыў сваё адзінства з усімі «забітымі і закатаванымі». Ён яшчэ не ведаў, што ёсць і «апаленыя бомбамі напалмавымі», але сэнс жыцця ў

апошнія яго дні вызначыла жаданне сабраць яму блізкіх — утопленага стогадовага дзеда Гуляя, абвугленых белабрысых Сучкоў, ад якіх пахла малаком, трыццаць сем тысяч з тыфознага канцлагера пад Азарычамі, падняць укладзеных штабялямі і спаленых пад Мінскам і тых, што ўслалі сабою, як бярвенні грэблю, гаротны вясковы шлях, вывесці з туману забыцця ссінелых дзяцей, з якіх фашысцкія дактары ў пукатых акулярах праз страшныя шпрыцы высмоктвалі кроў. Сам Лецечка, «голы, сіні, але жывы», уздымаецца па трупах, на высокі штабель, таксама складзены з трупаў: «Усё вышэй, вышэй, вышэй, каб з гары гэтых трупаў паглядзець на зямлю, убачыць сябе жывым і дужым сёння, у зале суда, на падаконніку». Каб суд жывых не памыліўся, калі будзе выносіць вырак катам і іх памагатым — тым, што вышэйшую асалоду ведаюць у падпарадкаванні, заўсёды, і нават на судзе, «гатовы рвануцца наперад, гатовы выканаць любы загад, які толькі не паручаць» — каб толькі выжыць.

Вопыт эстэтычнага пазнання ў творах сучаснай беларускай прозы пераклікаецца з вопытам сусветнай літаратуры. Як і многія іншыя прызнаныя пісьменнікі, В. Казько аддае шмат увагі праблеме вербалізацыі ісціны — адной з самых актуальных праблем у сучасным літаратурным працэсе. Вынікі мастацкага даследавання будуць грамадскім здабыткам, калі яны стануць словам, паняццем, якім можна апераваць, ацэньваць здабыткі. Праз слова вынікі пазнання перадаюцца новым пакаленням. Сёння з праблемай слова, яго духоўнага напаўнення звязваецца ў беларускай літаратуры праблема будучыні.

У канцы 50-х гадоў увагу чытачоў звярнуў на сябе верш С. Дзяргая «Словы» — своеасаблівая магія супроць слоў «агідных, халодных, ілжывых, атрутных»: «Ператварыцеся ж у мёртвае каменне». Паэ-

зія «языкатая, без'языкая, што жыве крадзяжом і пазыкаю»,— карозія, што раз'ядае вартасць слова, разбурае сувязь паміж людзьмі, нясе пагрозу нематы. Слова як адна з першаасноў чалавечага быцця сёння набывае павышаную вартасць.

У аповесці І. Шамякіна «Шлюбная ноч» Валянціна Андрэеўна чакала патрэбнае слова ад блізкага ёй Сцяпана ў яго апошнюю ноч. Аднак патрэбнае слова не было сказана. У «Тартаку» і «Найдорфе» І. Пташнікава самі героі не могуць знайсці слова, якое б адлюстравала ўвесь трагізм перажытага імі, і гэтым яны шмат у чым падобны да ахвяр з кнігі «Я з вогненнай вёскі». Шмат чаго мог бы расказаць Ляўчук Віктару Платонаву, але сустрэча прадстаўнікоў двух пакаленняў у аповесці В. Быкава «Воўчая зграя» паказана не на першай, а на апошняй старонцы: слова Віктара Платонава і аповесць пра пакаленне, якое прыйшло ў жыццё з агню і бярэ ў свае рукі спадчыну Леўчука, яшчэ наперадзе, падкрэслівае пісьменнік.

Шмат спадзяванняў ускладвае чытач на слова агаленай праўды, калі ў рамане І. Чыгрынава «Апраўданне крыві» Зазыба і Масей — бацька і сын — застаюцца ўдваіх у лазні пасля перажытага і перадуманага імі. На жаль, у гэтай напісанай з глыбокім падтэкстам сцэне не хапае ацэначнага слова — заключнага акорда.

У пошуках дзейснай экспрэсіі сёння многія празаікі смела ўводзяць у творы персанажы, пазбаўленыя дару слова, а таксама алегарычныя вобразы, якія сімвалізуюць імкненне пераадолець трагізм нематы, безгалосся.

Французскі пісьменнік Паскаль Лэне ў аповесці «Мярэжніца», адзначанай у 1974 годзе прэміяй Ганкураў, ускладняе традыцыйны сюжэт кахання арыстакрата і дзяўчыны з нізоў паказам безгалосся, якое

існуе паміж імі. Архіварыус Эмэры дэ Бэлінье валодае ўсімі здабыткамі культуры, але яго словы — толькі шкарлупа, бо за імі няма ўласнага духоўнага жыцця. Пом жа — поўная яму процілегласць: каштоўнасць існавання яна ўспрымае ў яе першародным значэнні, аднак выказаць гэта яна можа толькі жэстам, працай — своеасаблівымі карункамі, а не словамі. У аповесці І. Шамякіна «Гандлярка і паэт», як слушна заўважыў А. Лойка, ёсць свая «палярызацыя з'яў жыцця». Вялікія словы ў паэта выклікаюць бурнае, але павярхоўнае кіпенне, а жанчына знаходзіць у іх вялікі сэнс, якім пазначаны апошнія дні яе жыцця і сама смерць.

Прадчуваннем пераходу грамадства ў новы духоўны стан прасякнуты першыя зборнікі В. Гігевіча «Спелыя яблыкі» і «Калі ласка, скажы». Пісьменнік паказвае жыццё людзей у той момант, калі ў спакойнае механічнае існаванне ўваходзіць імгненне, якое руйнуе закасцянелыя стэрэатыпы перажывання, інерцыю мыслення, калі чуваць покліч новай, яшчэ не да канца яснай, не аформленай у новым слове праўды, а ў герояў узнікае патрэба шукаць адказы на «простае пытанне: адкуль, навошта і чаму?..» («Здзіўленне»). Варта ўспомніць, што напярэдадні вялікіх рэвалюцыйных зрухаў гэтае ж пытанне — «адкуль усё і што яно?» — моцна хвалявала герояў М. Гарэцкага.

Прага жывога, дакладнага слова стала характэрнай рысай духоўнага свету герояў В. Гігевіча: «Чалавеку трэба гаварыць — гэта яго права, а мо і абавязак, не ведаю дакладна, але мяркую па сабе. Гаварыць лепш, чым маўчаць» («Двое і астатнія»). Людзям жа, якія «доўгі час працавалі, прывыклі да сваіх правоў і абавязкаў», нялёгка вызваліцца ад інерцыі пустых і непатрэбных інтарэсаў, ад улады пустога слова. У апавяданні «Выпадак з Зарубіным»

размова «пра карбюратар і дросельную заслонку» ўспрымаецца як непатрэбная і недарэчная на фоне велічнага жыцця прыроды. Гэткімі ж непатрэбнымі з'яўляюцца прамовы «актывіста» Полазава («Калі ласка, скажы»), змест якіх заўсёды загадзя вядомы: праўда «ў яго ных словах была павернута нейкім казённым бокам, так павернута, што яе і не хацелася слухаць». Мёртвае, нямое слова робіць людзей глухімі, але «не словы вінаваты, што людзі глухія». Персанажы, пазбаўленыя дару слова, сёння даволі часта сустракаюцца ў прозе. Важную эстэтычную нагрузку яны выконваюць у «Тартаку» І. Пташнікава, «Чужой бацькаўшчыне» В. Адамчыка, «Золаку, убачаным здалёк» Я. Брыля. Падобныя эстэтычныя з'явы назіраюцца звычайна ў час нястрымнага руху ўперад грамадскай думкі, рашучага подступу да асэнсавання супярэчнасцей. Напярэдадні росквіту беларускага рамана абвостраная ўвага да маўклівых, задумных, «дурных настаўнікаў», што ўступілі ў няроўны паядынак з «вечнасцю» і надламаліся без падтрымкі, назіраецца ў творах Я. Коласа, М. Гарэцкага, М. Лынькова. У К. Чорнага героі выходзяць з стану адвечнай знямеласці, духоўнай ізаляцыі, і кожны з іх выконвае свой маналог.

В. Казько не пабаяўся ў аповесці «Цвіце на Палессі груша» адвесці ролю галоўнага персанажа нямому Яўмену Ярыгу, у гэтым нам бачыцца плённы пошук формы звароту пісьменніка да грамадскасці, заканамернасць творчай эвалюцыі.

У аповесці «Суд у Слабадзе» Лецечка, адчуўшы сябе ў агні, у якім згарэлі, нібы сухія сучкі, дзеці Захар'і, міжвольна шукае выйсця: «Палае над зямлёй пажар, а Лецечка ў растала́й ужо рэчцы гуляе рыбінай пад вадой». Міжвольна ўспамінаецца трагічны фінал «Белага парахода» Ч. Айтматава, у якім хлопчык пакідае свет чэрствых людзей, каб назаўсё-

ды стаць рыбай. Шырока вядома таксама аповесць В. Астаф'ева «Цар-рыба».

В. Казько, звяртаючыся да алегарычнага вобраза нямой рыбы, уключаецца ў вялікі дыялог сучаснай літаратуры. Яго сюжэтныя рашэнні арыгінальныя, яны заснаваны на асэнсаванні гісторыі свайго народа, задач яго духоўнага развіцця. Лецечка, безгалосы і без памяці ў пачатку аповесці, пакінуў жыццё, стаўшы не рыбінай, а грамадскім абвінаваўцам, сказаўшы на судзе слова, якога не хапала да поўнай праўды: «Было!»

З эпізадычным вобразам нямога рабочага — «інтэлігентна апранутага, у белай кашулі, пры гальштуку і ў моднай сінтэтычнай куртачцы» — чытач папярэдне сустракаўся ў апавяданні «Літары на мармуры». І гэта своеасаблівая падсветка да ўсіх персанажаў, што шукаюць, нібы сляпыя, згубленыя сляды блізкіх на магілках, шукаюць адказу на пытанне: хто мы?

Немата Яўмена Ярыгі — гэта спадчына, пакінутая вайной чалавеку пасляваеннага часу. Яго маці пасля таго, як яе «тры гады расстрэльвалі, палілі, выпалілі ўсё нутро», на доўгі час анямела. Нямымі нарадзіліся Яўмен, яго сярэдні брат Рыгор, і толькі самы маленькі брацік падае надзею на лепшае. Яўмен звыкся з сваёй непаўнацэннасцю. Ад нямога ў адрэгуляваным рытме жыццёвых адносін «патрабавалі не так ужо і багата: быць паслухмяным». І ён заўсёды быў трывала паслухмяным усім і кожнаму, ніколі не зважаў на тое, а чаго ж хочацца яму, як гэта паслухмянасць суадносіцца з яго пажаданнямі, рабіў толькі тое, чаго ад яго чакалі. Пры такім жыццёвым укладзе, калі Яўмен жыў, «каб дагадзіць усім», патрэба ў сваім уласным слове ўжо нібыта і адпала, бязмоўе стала як бы нармальным станам.

Усё, аднак, перамянілася тады, калі нямы Яўмен

адчуў покліч будучыні, калі вясною ён убачыў Вольгу, сірату, падобную на тую грушку, якую ён калісьці адняў ад спілаванай у роспачы бацькам і пасадзіў у лесе. Яўмен зразумеў, што да сустрэчы з Вольгай ён быў шэрым нямым валуном, а яна прымусіла «расцвісці той камень, выціснула з яго слова», і нямы адчуў сябе «такім, якім і павінен быць чалавек»: «Была ў ім тады нейкая ўпэўненасць і прамалінейнасць паравоза, што бачыць перад сабой зялёнае святло і імкнецца на тое святло на ўсіх парах».

Аднак рашучасці ў Яўмена хапіла толькі да пэўнай мяжы: страх перад нематой, якая можа паўтарыцца ў сыне, скаваў яго. Яўмен пабаяўся стаць бацькам, пабаяўся ісці да паўнацэннай будучыні.

Іншай жыццёвай філасофіі прытрымліваецца Вольга. Яе спрэчка з Яўменам нагадвае спрэчку Лецечкі з Захар'ем. Стэрылізаваны ізалятар адрозніваецца ад нар у чорным запеку белымі прасцінамі, але для паўнацэннага жыцця патрэбен іншы рэжым. Вольга гэта разумее глыбей за Яўмена. А Яўмен і сам пачынае разумець, што праўда на баку Вольгі.

Своеасаблівай ілюстрацыяй натуральнасці імкненняў да паўнацэннага жыцця з'яўляецца ў аповесці «Цвіце на Палессі груша» алегарычная навела пра карпа.

Працэс пазнання эстэтычнага, як і ўсялякага іншага, складаецца з руху ад канкрэтнага да абстрактнага і ад абстрактнага зноў да канкрэтнага, да практыкі. Інерцыя на кожным з гэтых этапаў — з'ява непажаданая. У 60-х гадах беларуская літаратура панавому асэнсавала асновы сацыяльнай светабудовы, ролю чалавека ў гісторыі. Філасафічнасць, якой пранізаны літаральна ўсе жанры канца 50—60-х гадоў, сёння выклікае не заўсёды прыхільныя адносіны нават у саміх заснавальнікаў філасофскага жанру. І невыпадкова. Існуе пагроза бязмэтнага філасофства-

вання там, дзе патрэбна дзеянне, дзе патрэбна ацэнка з улікам зробленага. Алегорыі і закляцці пакуль што выручаюць, але не заўсёды. Яны не збавяць пісьменніка ад неабходнасці даць ацэнку на тых рубяжах, дзе найбольш поўна праяўляецца вартасная сутнасць чалавека ў напружаных умовах сучаснасці. Пасля з'яўлення рамана «Птушкі і гнёзды» Я. Брыля, «Подыху навальніцы» з «Палескай хронікі» І. Мележа стаў асабліва відавочным перспектыўны напрамак развіцця прозы, намечаны ў творчасці Я. Коласа, К. Чорнага, М. Зарэцкага, напрамак, які вядзе да палітызацыі яе жанраў. «Палеская хроніка» — самае значнае дасягненне беларускай прозы ў жанры палітычнага рамана. Замацаваныя І. Мележам крытэрыі ацэнкі маштабнага і немаштабнага герояў — выдатны здабытак, якога не можа абмінуць той, хто хоча сур'ёзна працаваць у літаратуры. Час ставіць пытанне: хто вы, майстры культуры? Быць ахвярай моды, нявольнікам выпадковых густаў бульварнага натоўпу невялікі гонар. Горш, калі ў такім выпадку пісьменнік стварае сабе і вакол сябе ілюзію задавальнення патрэб чытача там, дзе існуе патрэба развіваць і фарміраваць гэтыя патрэбы:

Не бойся слова гучнага — прарок! —
Прарок не бога — праўды слых і зрок.

Гэтыя радкі з паэмы А. Куляшова «Варшаўскі шлях» — голас часу, яго напамін:

Знай:
дзень, што судным выбухне агнём,
Той дзень і нашым будзе судным днём.

1978

За ўсё ў адказе

Гуманістычная літаратура ніколі не была свабоднай ад крытэрыяў, выпрацаваных папярэднім пазнаннем. У беларускай літаратуры праблема чалавека ставілася і вырашалася пераважна на матэрыяле з жыцця сялянства і вясковай інтэлігенцыі. На гэтых тэматычных пластах удасканальваліся крытэрыі вартаснай ацэнкі рэчаіснасці, стваральных магчымасцей асобы і народа ў складаных умовах часу. У раманах М. Гарэцкага, К. Чорнага, М. Зарэцкага, П. Галавача і на гарадскім, і на вясковым матэрыяле вырашаліся праблемы вялікага сацыяльна-палітычнага значэння. Да такіх твораў, як «Віленскія камунары», «Бацькаўшчына», «Вязьмо», «Палеская хроніка», немагчыма прышпіліць бірку «вясковых» ці «гарадскіх», хоць у адных больш увагі аддаецца вёсцы, у другіх — мястэчку і гораду.

Менш за ўсё заснавальнікаў беларускай прозы цікавіла экзотыка сялянскага ці гарадскога побыту. Дарэвалюцыйныя апавяданні Ядвігіна Ш. пра горад паказалі чытачу трагедыю адрынутых. Янка Маўр у дваццатых гадах расказаў пра трагедыю і абуджэнне класавай і нацыянальнай самасвядомасці нізоў, у «краіне райскай птушкі».

На сялянскім матэрыяле беларуская літаратура вырашала праблему гістарычнага адраджэння народа, станаўлення і росту яго палітычнай актыўнасці. Сфарміраваныя пры гэтым крытэрыі эстэтычнай ацэн-

кі не адзін раз пацвердзілі сваю надзейнасць. Дзіўна было б сёння набыты творчы вопыт лічыць прыдатным толькі для вясковай тэматыкі. Ахвяраваць дасканалымі крытэрыямі толькі ў імя паказу спецыфікі сучаснага гарадскога побыту было б неразумна. Наадварот, пэўная слабасць сучасных твораў пра горад якраз і пачынаецца з таго, што ў іх адсутнічае гістарычны далягляд — той крытэрый дзейснага гуманізму, які, напрыклад, уласцівы Я. Коласу, К. Чорнаму ці І. Мележу ў адносінах да сваіх сялянскіх герояў. На гэтыя крытэрыі, на ацэнку чалавека з пункту гледжання яго сацыяльна-палітычнай актыўнасці не можа не арыентавацца і крытыка. У іншым выпадку ад яе таксама нельга чакаць плёну. Падзел літаратуры на «вясковую» ці «гарадскую» пакуль што нічым не ўзбагаціў літаратурна-крытычную думку, бо такая класіфікацыя не вынікае з духоўнага зместу, з праблематыкі твора, яна запазычана з чужога поля.

Безумоўна, многія дасягненні ў сучаснай прозе звязаны з паказам духоўнай сувязі асобы з вёскай, але трэба прызнаць і тое, што пэўныя матывы распрацоўваюцца па інерцыі. Найбольш пашыраны з іх — «трэба дома бываць часцей». Л. Калюга яшчэ ў 20-х гадах у аповесці «Ні госць, ні гаспадар» паказаў характэрную асаблівасць патэнцыяльнага мігранта: у вёсцы («дома») ён ужо не гаспадар. Ну, а сёння, калі ўжо нават пасляваенныя мігранты гадуюць трэцяе гарадское пакаленне,— няўжо яны ў горадзе жывуць па прынцыпу «ні дома, ні замужам»? Калі гэта так, то ці можна такую непрыкаяннасць лічыць за норму? І ці не пара змяніць акцэнты: і ў горадзе пара жыць не госцем.

Літаратура нашых дзён шмат увагі аддае аналізу разнавіднасцей «непрыкаянага маладзіка». «Так у мяне выйшла ў сорак год,— пісаў В. Шукшын,—

што я — ні гарадскі да канца, ні вясковы ўжо. Жахліва нязручнае становішча. Гэта нават не між двух крэслаў, а хутчэй так: адна нага на беразе, другая ў лодцы».

У беларускай прозе ёсць свае аспекты пераадолення непрыкаянасці. У творах А. Кулакоўскага, А. Асіпенкі, П. Місько, Я. Радкевіча, В. Блакіта, В. Карамазава, В. Казько, А. Жука, В. Гігевіча і іншых пісьменнікаў, што звяртаюцца да сучаснай тэматыкі, пераважае матыў пошуку агульнага сэнсу быцця. Праблема акліматызацыі ў горадзе ці ў новых саўгасах на асушаных тарфяніках — гэта часцей за ўсё прыватныя моманты асноўнай праблемы. Нязменнай застаецца цікавасць да пытання аб жыццятворчых магчымасцях чалавека энтээраўскага часу. У артыкуле Ю. Канэ «Якія мы былі — якімі станем» ёсць цікавае назіранне, вартае самай пільнай увагі: у сучаснай літаратуры паказана духоўнае аблічча «сацыяльнай групы, для якой горад неарганічны і новы» (Плынь. 1983. С. 164). Сцёпачка з аповесці В. Гігевіча «Калі пойдзе снег» шукае самазабыцця ў выпадковых кампаніях і выпіўках, ён «яшчэ не падрыхтаваны да жыцця ў горадзе». Да гэтай слушнай заўвагі можна дабавіць, што такія Сцёпачкі ўжо не падрыхтаваны і для вясковага жыцця. Ды і для гарадской кампаніі, да якой прымкнуў Сцёпачка, горад як цэнтр культуры ў такой жа меры неарганічны, як і для ўзрослага ў вёсцы Сцёпачкі.

Горш другое: у горадзе не было каму паклапаціцца пра духоўныя інтарэсы Сцёпачкі. У асяроддзі «з бярозаўскім вымаўленнем» пагардліва ставяцца да ўсіх тых духоўных каштоўнасцей (у тым ліку і да мовы), з якімі Сцёпачка мог бы ўвайсці ў гарадское жыццё. У аповесці «Жыціва» В. Гігевіч паказаў, што падобны нігілізм у адносінах да працоўнай маралі, этыкі і эстэтыкі пранікае і ў вёску.

Калі ўжо гаворка зайшла пра творы В. Гігевіча, то трэба адзначыць, што ён у цыкле аповесцей з «Бярозаўскай хронікі» паказаў нямала разнавіднасцей сучаснага тыпа, які задавальняецца імітацыяй духоўных запатрабаванняў, а сэнс жыцця знаходзіць ва ўхіленні ад складаных яго праблем. Гэта, так сказаць, адваротны бок спажывецкага імпэту — ілюзія самасцвярджэння праз самазабыццё, не абцяжаранае ні духоўнасцю, ні «вещизмом».

Імкненнем пераадолець адчужанасць, непрыкаянасць існавання прасякнута ўжо творчасць Багушэвіча. Яго «дурны мужык, як варона» ацэньвае сваё становішча з адчуваннем, яшчэ як след не ўсвядомленым, вялікіх перспектыўных магчымасцей народа. Грамадзянская паэзія Багушэвіча — гэта асуджэнне пасіўнасці і неарганізаванасці сялянства і асэнсаванне вынікаў паражэння паўстанцаў 1863 года, якія не змаглі ўзняць на барацьбу ўсю народную масу.

У пачатку XX ст. беларуская літаратура шмат увагі аддала выкрыццю антыгуманістычнай сутнасці розных форм ілюзорнага самасцвярджэння асобы, непрыкаянага яе існавання. Якуб Колас заклікаў інтэлігенцыю глыбей увайсці каранямі ў свой грунт, каб «намацаць галінамі сонца». У прозе і драматургіі значнае месца займаюць вобразы людзей дна. Басякі, жабракі, вандроўнікі, што іграюць на лерах ці пяюць Лазара, у беларускай літаратуры паказаны без рамантычнага арэолу, хоць у XX ст. нават некаторыя буйныя пісьменнікі схільныя былі эстэтызаваць вандроўніцтва.

Інерцыя непрыкаянасці, як і сіла прывычкі, не знікае адразу пасля ліквідацыі заснаванага на эксплуатацыі буржуазнага ладу. У рамане К. Чорнага «Зямля» разважаюць над гэтымі праблемамі не толькі інтэлігенты, але і самі сяляне: «Што ж ён, з малых дзён ніколі не з'еў па-чалавечы, не то што ін-

шае. А цяпер, дык ён прывык і яму самому здаецца, што іначай і нельга. Не то што ён дажывае веку, а так жыве. Можа, часам ён што і зрабіў бы як мае быць, дык жа не прывык ён. Тут трэба, каб штурхануць яго як мае быць, каб у яго аж душа затраслася. Тады ён табе інакшым зробіцца. На новы капыл яго нацягнуць трэба. Бо ззамаладу, што б ён ні пачынаў рабіць, дык усё яму рукі абцінала. Урэшце ў яго і выходзіць, што дзень пражыў, то і дзякуй богу...» (III, 309). Так думае пра бедняка Мацвея бяздомны Мікалай крываносы. У яго таксама «стыне душа» пасля страт, перажытых у час імперыялістычнай вайны. Мікалай нават не хоча браць зямлю, будаваць хату і спадзяецца, што толькі на вялікай будоўлі, у вялікай справе перастане стынуць душа.

Гуманізм беларускай прозы праявіўся ў тым, што яна клапатліва і разам з тым патрабавальна паставілася да спакутаванай душы гаротніка-селяніна, якому яшчэ трэба было прайсці вялікі духоўны шлях, каб адчуць сябе гаспадаром у сваёй хаце, вёсцы, дзяржаве.

Адчужанасці не ведала новае пакаленне, якое фарміравалася ў атмасферы паслярэвалюцыйнага дзесяцігоддзя:

Скажу: «хачу» — і кніга мне належыць.
Скажу: «магу» — і сам будую дом.

Пачуццё гаспадара абудзіла ў моладзі творчы пачатак:

Каб вырас я настойлівым, упартым,
Радзіма, нахіліўшыся над партай,
Цяжкому рамяству мяне вучыла —
Тварыць і жыць.

Сэнс гэтых шырокавядомых радкоў з верша П. Панчанкі «Маё і тваё маленства» (1944) выходзіць далёка за межы ваеннага часу. У іх чуецца

пераўтваральны поступ рэвалюцыі, бачацца адбіткі жорсткага часу ў свядомасці розных пакаленняў. Надзвычай дакладна намаляваны вобраз маленькага чалавека, што з'явіўся на свет у 1941 годзе:

Ён нарадзіўся ў рабстве.
Ён глядзеў
Галоднымі вачмі, як вораг еў,
Як вораг піў, як вораг рагатаў,
Як нашы кнігі вылюдак таптаў.

Яшчэ ў 1942 г. П. Панчанка гаварыў у вершы «Дзеці вайны», што сляды перажытай трагедыі надоўга застануцца ў свядомасці пакалення, якое замест мацярынскай калыханкі і дзедавых казак чула «ахрыплы голас танкаў», «журботны енк удоў»:

Лагодны гром за дальняю дубровай
Напомніць ім пра жах бамбардзіровак.
І часта, часта ў чыстыя іх сны
Урывацца будуць галасы вайны.

Ва ўмовах пасляваеннага дзесяцігоддзя пісьменніку ў літаратуры нялёгка было паказаць дзейсную сутнасць чалавека, вызначыць вартасць асобы яе ўменнем «тварыць і жыць». Адэпты «тэорыі» бесканфліктнасці нават і пазней, у 60-я гады, спрабавалі блакіраваць творы, у якіх асэнсоўвалася трагічная сутнасць эпохі і рэальны гераізм чалавека. Сёння ўжо няма патрэбы даказваць, што немагчыма выказаць у літаратуры праўду веку, не сказаўшы пра трагедыю — тую, што нашы людзі перажылі ў мінулыя дзесяцігоддзі, і тую, што кашмарам тэрмаядзернай і экалагічнай катастрофы навісла над свядомасцю сучасніка.

Размова пра самасцвярджэнне асобы без уліку неабходнасці пераадолення трагічнай пагрозы — гэта неапраўданая гульня, імітацыя творчасці. Некаторыя крытыкі лічаць, што сёння неабходна засяро-

дзіць усю ўвагу на паказе карцін катастрофы, якой можа быць для чалавецтва новая вайна. Думаецца, аднак, што гэта не адзіны шлях да сучаснага пісьменніка. Вялікая літаратура заўсёды па-мастацку асэнсоўвала ўрокі гісторыі, была чалавеказнаўствам, мабілізавала грамадскую актыўнасць. Для таго каб па-сапраўднаму рыхтаваць будучыню, трэба мець выразнае ўяўленне аб тым, хто ёсць хто сёння, трэба валодаць дакладнай ацэнкай уласных магчымасцей, бачыць задачы рэальнага самасцвярджэння ў сучаснасці.

Літаратурнае пакаленне, што прайшло праз выпрабаванне вайной, стварыла глыбокую філасофскую лірыку. Яна стала грамадзянскім папярэджаннем аб тым, што наша рацыяналістычная эпоха шчодрая і на містыфікацыі і ілюзіі, у якіх вельмі лёгка можа заблытацца даверлівая істота:

Усё, што працаю ты ў тлуме
Збіраеш стомаю гады,
Бяздумны век вайною глуміць,
Ператварае ў пыл і дым.

Ваюе! З кім? З бядою, смерцю?
О, не!.. Ён белы сам, як смерць,
І ў злосці ўсё гатовы сцерці,
Што сам не можа зразумець,

Што не ўкладаецца ў сістэмы
Яго дзяржаў, яго багоў,—
Бо што яму, нарэшце ўсе мы —
Трава някошаных лугоў.

Трава, што не ў пракосы ляжа
І не ў высокія стагі,
А ападзе счарнелай сажай,
Як дань няўцешнае тугі.

Гэта радкі з верша А. Бачылы «Не спадзявайся на прарокаў». Яны сугучны радкам Я. Купалы «Не веру купленым прарокам, што з казальніц прамовы лгуць». «Грукай у дзверы гісторыі»,— заклікае су-

часніка А. Куляшоў. Грукай цяпер, зараз жа, не даверяючы палітыканам — гандлярам чалавечай крывёй.

Характэрна, што да філасофска-публіцыстычнага асэнсавання гісторыі сучасная лірыка ўзнялася ідучы ад сялянскай тэмы, праз асэнсаванне вынікаў сацыяльна-палітычнай дзейнасці, матэрыялізаваных у гістарычным лёсе народа, большую частку якога да нядаўняга часу складала сялянская маса.

Гэткім жа шляхам ішла і проза. І. Мележ пачаў «Палескую хроніку» паказам будаўніцтва грэблі ў закінутых Куранях, а прывёў чытача да асэнсавання палітычных падзей, што мелі месца ў Мінску і Маскве.

Ёсць пэўная заканамернасць у тым, што да вобраза ўсебеларускага старасты А. Чарвякова пасля І. Мележа звярнуўся і В. Быкаў у аповесці «Знак бяды». Па ўсім відаць, што сёння літаратура не можа абмежаваць сябе паказам чалавека працы на ўжо асвоеных рубяжах. Існуе патрэба пашырыць у літаратуры гарызонты дзейнасці («деяния» — гаварыў М. Горкі) сучасніка, ацаніць яго магчымасці, здабыткі і промахі на ніве грамадска-палітычнай, у ідэалагічных баях сучаснасці.

Менавіта да такіх рубяжоў пазнання рэчаіснасці падводзіць сучасніка проза прадстаўнікоў старэйшага пакалення, у якой вылучаюцца не толькі «Палеская хроніка» І. Мележа, «Знак бяды» В. Быкава, але і такія па-новаму цікавыя сёння творы, як «Птушкі і гнёзды» Я. Брыля, «Шэметы» М. Лобана, «Непрыкаяны маладзік» А. Асіпенкі.

Нават гэтай невялікай колькасці твораў дастаткова ўжо для таго, каб вылучыць прыкметныя асаблівасці станаўлення беларускага палітычнага рамана, так арганічна звязанага сваімі вытокамі з паказам сялянскага жыцця. Не толькі пералічаныя тут

творы даюць падставы для таго, каб сцвярджаць, што вясковая праблематыка ў беларускай прозе не застаецца нязменнай, што яна прайшла пэўную эвалюцыю, што пэўныя яе аспекты ўжо вычарпаны, што крытыкі, якія гавораць пра адставанне беларускай «вясковай» прозы, не хочуць заўважаць новага ракурсу ў прывычнай тэме.

Што датычыць крытэрыяў вартаснай ацэнкі быцця, якія ў беларускую літаратуру перайшлі з сялянскага фальклору, то яны па-ранейшаму застаюцца надзейным сродкам раскрыцця дзейнаснай сутнасці чалавека, хоць на першы план ужо выступае не касьба і жніво, а грамадска-палітычная дзейнасць асобы, сацыяльна-палітычная актыўнасць народа — тая касьба, на якую натхнёна заклікаў вялікі пясняр:

Каб касілі да упаду
Пустацвет і зелле,
Што сваім пякучым ядам
Труцяць кроў у целе.

Абпаленае ў маленстве вайной пакаленне не адразу змагло знайсці той рубеж, на якім наследаванне традыцыям было б найбольш плённым. І ў гэтым не толькі яго віна. Нялёгка было вызваліцца ад «казённай трухляціны» і натуралістычнай залежнасці ад матэрыялу і тым пісьменнікам, што прыйшлі ў літаратуру з поля бою. Яшчэ і сёння сустракаюцца пра вайну творы, у якіх аўтар гаворыць не сваім голасам ці ідзе за натураю, пасіўна рэгіструючы рэальна меўшыя месца факты. (Ёсць крытыкі, якія падобную «дакументальнасць» схільны лічыць чуць не вяршыняй канцэптуальнага абагульнення.) Дык і не дзіва, што ў творах пасляваеннага пакалення герой паказаны ў асноўным на шляху пераадолення духоўнага прыгнечання. Крыху пазней узнікла пагроза з боку ваяўнічага нігілізму мешчаніна. У даваен-

ны час ён дзейнічаў пад маскай «неистового ревнителя», сёння — пад маскай носьбіта архісучаснай свабоды ад «ланцугоў» культуры.

Маладыя пісьменнікі чэрпалі сілу ў духоўнай блізкасці з народам, з вёскай — своеасаблівым цэласным духоўным арганізмам, у якім на працягу стагоддзяў выпрацавалася здольнасць да самарэгулявання і духоўнага самаруху. Проза У. Дамашэвіча, У. Караткевіча, П. Місько, І. Пташнікава, І. Чыгрынава, В. Адамчыка, А. Кудраўца, А. Наўроцкага, М. Стральцова, Я. Сіпакова, Б. Сачанкі з першых крокаў сілкавалася аптымізмам карнавалізаванага народнага светасузірання. Пачуццё адзінства з вясковай стыхіяй, упэўненасць у вартасці перажытага забяспечылі лірычнай прозе поспех у барацьбе супраць рыторыкі і казёншчыны. З давер'я да перажытай разам з народам бяды і радасці, з давер'я да ўласных адчуванняў і пачуццяў, да ўласнага вопыту пачынаецца мужнасць аналітычнай думкі, прынцыповасць у даследаванні трагічных сітуацый, тупіковых і крызісных момантаў духоўнага жыцця.

Варта тут прыпомніць некаторыя псіхалагічныя калізіі з апавяданняў В. Адамчыка, заўсёды зацікаўленага момантамі ўзлёту і падзення чалавека, яго бяды і віны. «Як хто, а я ў свае трынаццаць год любіў цёмныя, хоць выкалі вока, ночы з бясконцым дажджом і моцным ветрам»,— шчыра прызнаецца герой апавядання В. Адамчыка «Па часе». Перажыванне свайго сіроцтва было ў дзіцяці асабліва абвостраным у такія ночы. «Мяне разбіраў жаль, апаноўвала моцная крыўда, востры боль раставаў у маім сэрцы, расплываўся па ўсім целе лёгкай слабасцю, на вочы набягалі слёзы — і я плакаў. Плакаў ціха, прыглушана, каб не чуў айчым, мама, але — уволю. Я шкадаваў бацьку: ён не прыйшоў з вайны».

Надзвычай дакладны псіхалагічны малюнак.

В. Адамчык паказвае, што боль скоўвае, прыгнятае духоўныя сілы маленькага чалавека, атручвае пачуццё сямейнай блізкасці. Унутранае вызваленне далося хлопчыку «па часе» і дарагой цаной — праз асэнсаванае перажыванне трагічнай страты маленькага брацiка.

В. Адамчык у цэнтр увагі паставіў вобраз дзіцяці, якое ўсведамляе страту, сваю душэўную траўму. В. Быкаў у аповесці «Воўчая зграя» разглядае іншы варыянт — калі дзіцячая памяць не змагла захаваць выпрабаванне агнём і вадой. Сустрэча Лейчука праз многа год пасля вайны з Віктарам Платонавым, якога ён ўратаваў у час блакады, ставіць чытача перад неабходнасцю даць адказ на шэраг пытанняў. Што ведае Віктар Платонаў пра першыя дні свайго жыцця, пра сваіх загінуўшых бацькоў і выратаванцаў? Які ён сёння сам — як чалавек, як грамадзянін? Што зрабіў ён дзеля гарантыі заўтрашняга дня сваёй дачкі — сямігадовага дзіцяці? І наогул, які кірунак можа надаць грамадскаму жыццю пакаленне, якое ідзе на змену тым, хто разграміў гітлераўцаў? Падобныя пытанні турбуюць чытача на працягу ўсёй аповесці «Воўчая зграя», а на апошняй старонцы, калі Ляўчук нарэшце пераступіў парог кватэры Віктара Платонава, яны ўспрымаюцца як неадкладная неабходнасць грамадскага самапазнання.

На рубяжы духоўнага нябыту знаходзіцца і Яўмен Ярыга з аповесці «Цвіце на Палессі груша», вартасці якой, на жаль, да гэтага часу крытыка яшчэ не ацаніла належным чынам.

Завастраючы ўвагу на праблеме дзейснага слова, сучасная літаратура часта карыстаецца метадам доказу ад адваротнага. У аповесцях Я. Брыля («Золак, убачаны здалёк»), В. Быкава («Знак бяды»), І. Пташнікава («Тартак»), рамане В. Адамчыка («Чужая бацькаўшчына») істотнае месца займаюць

вобразы нямых. У аповесці «Цвіце на Палессі груша» нямы Яўмен Ярыга стаў галоўным персанажам.

Яўмен прывык да свайго ўнармаванага жыцця. Праца за станком, ложак у інтэрнаце — такім было кола яго інтарэсаў да таго часу, пакуль не сустрэўся з Вольгай. У яе абліччы ён бачыў адбітак «вышэйшай мудрасці, якая палохала і прываблівала яго».

У аповесці «Цвіце на Палессі груша» В. Казько даследуе сітуацыю, блізкую да той, якую К. Чорны паказаў у філасофскім рамане «Млечны шлях». Ва Уладзіміра Ярмаліцкага ў варожым палоне склалася «горкае ўяўленне»: яму гаспадары «загадалі мець дачку» — будучую служанку «іхняму маладому чалавеку». Уладзімір Ярмаліцкі гатоў загадзя адабраць у дачкі адчуванне «радасці існавання», каб зменшыць душэўныя пакуты ў няволі. Яўмен Ярыга хоча, каб яго сын наогул на свет не радзіўся, паколькі яму пагражае немата. «Ты баішся рызыкаваць, баішся страціць хоць малую частку таго, што маеш. А ці шчасце ты маеш, ці аб ім ты дбаеш? Спакою табе хочацца, спакою... Ці шчасце ж гэта, калі з дня ў дзень адно і тое ж, адно і тое ж... Гэта ж абыдзёнка. А ты — вол» (216),— так ацэньвае Яўменавы паводзіны Вольга. І сапраўды, Яўмен рабіў, «замкнёны ў сабе, адгароджаны ад усіх сваёй нематой, як той чорны вол».

Філасофскае вырашэнне праблемы асобы ў літаратуры можа мець мноства аспектаў, але ёсць адзін, сёння асабліва хвалюючы. Праблема асобы ў літаратуры цесна ўвязваецца з праблемай гістарычнай памяці.

Французскі пісьменнік Жан Ануй яшчэ ў 1937 годзе напісаў п'есу «Падарожнік без багажа», галоўны персанаж якой у нямецкім палоне страціў памяць. Да мінулага, у якім не было ні дружбы, ні чалавечнасці, Гастон свядома вяртацца не хоча. Праблема

памяці ў п'есе Жана Ануя выражаецца ў адпаведнасці з экзістэнцыялісцкім разуменнем самасці — як поўнага вызвалення асобы ад грамадскасці.

Беларуская літаратура, наследуючы традыцыі фальклору, у выражэнні праблемы памяці пайшла іншым шляхам. Характэрны для казак матыў змагання народа са змеем, які крадзе ў людзей сонца, зоры, месяц, цягае ў норы дзяцей, у літаратуры напаўняецца канкрэтным сацыяльна-псіхалагічным аналізам. Барацьба за чалавека сродкамі літаратуры для Міцкевіча, Купалы, Коласа, Гарэцкага, Чорнага стала барацьбой за вяртанне забранай бацькаўшчыны, украдзеных год маленства і юнацтва, украдзеных чалавечых душ. К. Чорны ў сваіх сацыяльна-філасофскіх раманах стварыў галерэю разнавіднасцей вялікага і жорсткага злодзея, які крадзе ў чалавека не толькі лепшую пару яго жыцця, але і выварочвае душы дзяцей.

В. Казько ідзе ў рэчышчы гэтых традыцый філасофскай прозы. У яго падыходзе да праблемы асобы ёсць шмат агульнага з падыходам Ч. Айтматава. Выдатны кіргізскі празаік гнеўна выкрывае сучасных манкуртаў — спадарожнікаў без маральнага багажу, гатовых, кажучы словамі Купалы, гандляваць духоўнай спадчынай «дабравольна, без прынук». В. Казько больш цікавіць працэс пераадолення асобай духоўнага небыцця — вызвалення з вымушанага бяспамяцтва, працэс авалодвання дарам слова, якое яднае людзей у іх змаганні за будучыню. Для В. Казько, як і для К. Чорнага, будучыня ўвасабляецца не ў абесчалавечанай тэхналогіі, а ў жывых людзях — нашых нашчадках. З пункту гледжання іхняй чалавечай паўнацэннасці раскрываецца годнасць сучасніка. Час — паняцце з чалавечага пункту гледжання не адназначнае. Ён кліча нас да стварэння і ўдасканалення новых форм быцця і заадно настойліва

навязвае шаблоны духоўнага акасцянення. У жыцці Яўмена Ярыгі надыходзіць момант усведамлення ісціны: існаванне ў духоўнай ізаляцыі ад будучыні ператварае чалавека ў «абымшэлы валун». Колька Лецечка на схіле свайго кароткага веку таксама ўсведамляе, што ён, не сказаўшы свайго слова на судзе, будзе не чалавек, а нямая рыба, нямая гліна, прыдатная на тое, каб грунтоўна замазаць усе шчыліны ізалятара. На гэтую характэрную для эпохі альтэрнатыву звярнула ўвагу і філасофская лірыка:

Камень камню скардзіўся аднойчы:
— Вось прыступкаю ляжу на ганку —
І ніякага пакою з ранку
Аж да ночы.

Камень камню адказаў: — Табе што?
Я вось на пагосце век марнею
І ад цішыні, знаць, звар'яцею
Дарэшты. (IV, 541)

У прыведзеным тут вершы М. Танка нават цвёрдыя камяні скардзяцца, не хочуць мірыцца з наканаваным ім лёсам — ляжаць ля парога пад нагамі ці марнець па-за жывым чалавечым светам.

Чалавек — не камень. Яго кліча наперад будучыня. Як чалавек да яе сёння ідзе, як умее яе тварыць — гэтыя пытанні сёння з'яўляюцца куды больш важнымі, чым пытанне аб месцажыхарстве героя. Гэтыя кардынальныя пытанні ў беларускай прозе распрацоўваліся ў асноўным на вясковым матэрыяле, але і творы гарадской тэматыкі пачынаць усё спачатку не павінны.

Нельга дзеля тэматыкі ахвяраваць ні дасягнутым узроўнем вырашэння праблемы, ні распрацаванай стылістыкай. Акцэнты на некаторых «спецыфічных» асаблівасцях гарадской тэматыкі — падкрэсленым рацыяналізме ў абмалёўцы персанажаў, журналісц-

кай бойкасці стылю, паказным інтэлектуалізме — адводзяць увагу ад галоўнай чалавеказнаўчай праблематыкі, ствараюць атмасферу знарочыстай гульні.

Аповесць А. Станюты «Мост» па свайму зместу гарадская, але спецыяльна гэта ў творы нічым не падкрэсліваецца. Па сваёй зацікаўленасці да працэсаў духоўнага станаўлення гарадскога юнака, моўнай культуры, эмацыянальнай танальнасці яна добра ўпісваецца ў традыцыі нацыянальнай прозы. Карыстаючыся мяккімі акварэльнымі фарбамі, А. Станюта ўдала перадае пачуццё замілавання з маленства родным кутком у горадзе. Унутраным драматызмам прасякнуты старонкі роздуму над зменлівым рухам часу, над жыццём знешне няяркіх, але шчодрых душою людзей.

Аповесць «Мост» лішні раз пераконвае ў тым, што поспех да пісьменніка прыходзіць не тады, калі ён разбурае масты паміж творамі гарадской і вясковай тэматыкі, што асваенне лепшых традыцый было і застаецца непахіснай умовай руху наперад.

Нікольні не абсалютызуючы ролю той ці іншай тэмы, трэба ўсё ж сказаць, што прыкметным недахопам сучаснай прозы з'яўляецца недастатковая яе ўвага да грамадскай дзейнасці сучасніка, накіраванай на ўдасканаленне сацыяльных адносін. Дзейнасць людзей, якім даручана кіраўніцтва вытворчымі і сацыяльнымі працэсамі,— важнейшае звяно стваральнай дзейнасці грамадства. Зразумела, што ў адлюстраванні гэтай сферы грамадскага жыцця поспеху зможа дасягнуць пісьменнік, які і гэтую тэму зможа раскрыць знутры, якому яна арганічна блізкая.

У сучаснай прозе праблему кіраўніцтва грамадскімі працэсамі паспяхова распрацоўвае В. Блакіт. Яго героі — кіраўнікі заводаў, калгасаў, партыйныя работнікі, журналісты. Жыццё людзей гэтага ася-

роддзя, іх этыку, маральныя ўстаноўкі і прынцыпы, жыццёвыя мэты і сродкі іх дасягнення В. Блакіт ведае з практыкі. Асновай канфлікту ў аповесцях В. Блакіта з'яўляецца сутычка паміж людзьмі супрацьлеглых вартасных арыентацый — спустошанымі кар'ерыстамі і сапраўднымі кіраўнікамі, для якіх працоўная мараль захоўвае сваю каштоўнасць незалежна ад займаемай пасады.

Для такіх кар'ерыстаў, як Сурміла («Шануй імя сваё») ці Салавейчык («Адчай»), кіруючая пасада мае каштоўнасць толькі таму, што яна дае хоць не выключныя, але ўсё ж нейкія асобыя правы: «Гаспадар тут пакуль што я, дырэктар. Прашу гэта зарубіць сабе раз і назаўсёды...» Так адстайвае дадзенае самому сабе права на безадказныя паводзіны Салавейчык, калі рабочыя і парторг Быліч напамінаюць дырэктару пра грамадзянскі і чалавечы абавязак. Гэтае «пакуль што» выдае ў абліччы Салавейчыка звычайнага мешчаніна, які спяшаецца адхапіць як мага больш выгод, а заадно і незаслужанай славы, пакуль усміхаецца фартуна. У сваім службовым кабінеце Салавейчык стварыў яшчэ адзін свет з падпольнымі выгодамі — лазняй, піцвом і іншымі салодкімі ўжыткамі, што складаюць вяршыню мяшчанскага ідэала.

В. Блакіт выкрывае мяшчанства ў асяроддзі, якое да гэтага часу ў літаратуры паказана недастаткова. На гэтым перспектыўным напрамку пісьменнікам зроблены цікавыя мастацкія адкрыцці. Яны маглі быць і больш значнымі, калі б В. Блакіт пашырыў поле дзейнасці канфліктаў, у якія ўцягнуты яго героі-антыподы. Варта тут успомніць творчы вопыт Івана Мележа: канфлікт паміж Апейкам і Башлыковым у «Палескай хроніцы» пісьменнік падае не як паядынак двух кіраўнікоў, а як важную сацыяльную праблему, вырашэнне якой закранае інтарэсы шыро-

кіх мас. Аповесць «Усмешка фартуны», у якой паказаны працэс пераўтварэння здольнага журналіста Андрэя Чарапіцы ў мінскага абываценя Бяскуднікава-Паскуднікава, гаворыць аб тым, што В. Блакіт пачынае больш пільна прыглядацца да сацыяльных і маральных вынікаў кар'ерызму.

Патрэба даць больш дакладную ацэнку пройдзенаму шляху — характэрная асаблівасць сучаснай літаратуры наогул. Проза больш даследуе ўменне асобы ацэньваць свет, у якім мы жывем, з улікам уласнага вопыту, гаварыць сваім голасам, бачыць рэчаіснасць сваімі вачыма, ацаніць, як гаворыцца ў апавяданні А. Жука «Дома», «пражытае і пеpажытае і ўбачыць, што зладзілася, а дзе і даў ты, чалавеча, хібу». Ацэнка «пражытага і пеpажытага» ў прозе вызначае асаблівасці яе паэтыкі. Для сучаснай прозы характэрна імкненне схапіць усе сферы жыццядзейнасці сацыяльнага арганізма ў нейкі пэўны момант яго функцыяніравання — спыніць імгненне незалежна ад таго, з'яўляецца яно цудоўным ці якім-небудзь іншым. У падобных структурах, зразумела, запавольваецца развіццё сюжэтных калізій, рэчаіснасць тут падаецца як бы порцыямі («квантамі»), але затое ў сукупнасці многіх яе пластоў. Адгэтуль ідзе імкненне падзяліць твор на асобныя дзеі, наблізіць прозу да драмы, убачыць за асобнымі карцінамі агульны сэнс эпохі. З мэтай пашырэння гіпатэтычных магчымасцей вобразнай думкі часта выкарыстоўваюцца ўмоўныя сітуацыі, малюнкі і вобразы, навеяныя снамі. Падобная паэтыка плённа асвойвалася ўжо напярэдадні Кастрычніка. Шырокага абагульнення ў паказе працэсаў станаўлення асобы ў драматызаваных паэмах дасягнуў Купала, у драматызаваных аповесцях — Гарэцкі. Якуб Колас часта звяртаўся да ўстаўных філасофска-алегарычных навел, Кузьма Чорны выкарыстоўваў эпісталярныя

формы. І. Мележ — стэнаграфічныя справаздачы сесіі ЦВК.

Падобныя формы часта сустракаюцца сёння ў прозе В. Казько, А. Жука. Вялікая сэнсавая нагрузка на ўстаўную структуру выпала ў рамане В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага», у якім пісьменнік дае акрэслены адказ на многія пытанні духоўнага жыцця. Сярод іншых вылучаецца адказ на пытанні: хто ёсць хто, чые і куды скіраваны інтарэсы?

Сярод людзей, што акружаюць нас у штодзённым жыцці, ёсць нямала схільных, паказвае В. Гігевіч, да паразітычнага існавання. Для Рамана Барысавіча Алмазава праца ў лабараторыі мае сэнс настолькі, наколькі дзяржаўная лабараторыя з'яўляецца пастаўшчыком бясплатных вузлоў і дэталей для ўласнай майстэрні. Алмазаў дзейнічае ў значна меншых маштабах, чым Жлукта з сатырычнай камедыі К. Крапівы, але ён, па сутнасці, з'яўляецца разнавіднасцю таго ж «мілага» ці «дзяржаўнага» чалавека, які любой цаной імкнецца здабыць сабе выключнае права на неабмежаванае спажыванне. Радзівон Салавейчык у аповесці «Адчай» В. Блакіта ідзе да кар'ерысцкіх мэт, так сказаць, «законным» шляхам, ва ўсякім разе — амаль што адкрыта. На некаторыя «дробязі» ў яго, адказнага кіраўніка, паводзінах неяк не прынята звяртаць увагу. Алмазаў жа не мае такой магчымасці, і тым не менш ён актыўнічае, стварае як бы напаўлегальную блатмайстэрню, у якой патаемна вырашаюцца пытанні размеркавання грамадскіх даброт.

Паразітызм — гэта яшчэ не ўсё зло, якое сучасны абывацель прычыняе грамадству. У Алмазава ёсць яшчэ «тэорыя», якую ён настойліва імкнецца ўкараніць у свядомасць людзей у якасці нормы. Яго тэорыя — гэта не што іншае, як загорнуты ў энтэраўскую амальгаму цынізм: «Паспрабуйце знайсці муд-

раца, які чотка скажа, чым адрозніваецца жывое ад мёртвага». Здабыткі энтээраўскага часу абывацель імкнецца выкарыстаць для таго, каб выйсці з маральнага падполля і адкрыта арудаваць у спажывецкай сферы. «Тэорыя» Алмазава — апраўданне хаосу — па сутнасці тая ж самая, што і ў «падпольнага чалавека» з вядомай аповесці Дастаеўскага: «А між тым я ўпэўнены, што чалавек ад сапраўднай пакуты, гэта значыць ад разбурэння і хаосу, ніколі не адмовіцца» [1]. Усё гэта вельмі блізка да ідэі перманентнай рэвалюцыі, вечнай трасяніны, вайны.

Алмазавым зручна арудаваць тады, калі грамадства хварэе на беззаконне, калі няма ў людзей выразнага адчування мяжы паміж дабром і злом, паміж жывымі і мёртвымі формамі грамадскіх сувязей, паміж хаосам і парадкам, але і ў падполлі іх імпэт да разбурэння маральных устояў не слабее, ім трэба апраўдаць свой цынізм і рэнегацтва. «Мы спяшаемся, сумуем ці радуемся часцей за ўсё таму, што ўвесь час адчуваем гэту жахлівую мяжу смерці»,— пераймае ў Рамана Барысавіча эстафету Віталя. Гэты малады інжынер свядома выкараніў з сябе ўсё, што нагадвала «дзярэўню» — чалавечную мараль працавітай вёскі. Яна яму перашкаджала ў горадзе, скоўвала знутры. «Жахлівая мяжа смерці» — гэта шырма, якой былы вясковец прыкрывае свой цынізм. Шкада, што В. Гігевіч не паказаў таго гарадскога асяроддзя, маральны нігілізм якога Віталя ўзяў сабе ў якасці эталону. Сучасны абывацель налаўчыўся мецць выгады не толькі з сучаснай тэхнікі. Яму патрэбен яшчэ і маральны камфорт — філасофскае, так сказаць, апраўданне эмацыянальнага анархізму, паталогіі спажывецкага гону. В. Гігевіч добра бачыць,

---

[1] Гігевіч В. Карабель: Аповесці, раман. Мн., 1989. С. 310. (Далей у дужках абазначаюцца старонкі гэтага выдання.)

што ўсе разважанні абывацеля зводзяцца да ваяўнічага нігілізму, апраўдання ўсёдазволенасці.

Апраўдваючы свой цынізм кароткасцю і прывіднасцю чалавечага існавання, абывацель можа звярнуць і на іншы шлях. Віталя нават хоча вызваліць сябе ад адчування пагрозы смерці. Але якою б дарогаю абывацель ні пайшоў, ён прыходзіць да таго, з чаго пачынаў,— патрабуе малітоўных адносін да яго паталагічных прыхамацей: «Спяшацца нікуды не спатрэбіцца, суму не будзе, а не будзе суму — не будзе і радасці. Не будзе смерці — адразу ж знікне літаратура, мастацтва, бо самі па сабе знікнуць гэтыя вечныя пытанні, за якія ва ўсе вякі трымаецца мастацтва. Як тапелец за саломінку. Увогуле, як мне здаецца, жыццё страціць свой сэнс. Ці будзе пабудавана на зусім іншых законах, а на якіх — мы зараз і ўявіць не можам...» (312).

Тут былы вясковец — а сённяшні абывацель — зусім блізка падышоў да носьбітаў «тэорыі» антыкультуры. Віталя нават зусім не супраць той свабоды, якую прапагандавалі адэпты новай, «сексуальнай» рэвалюцыі. На практыцы ж гэта азначае адно: у свеце з яго неакрэсленай будучыняй «беднаму сучасніку нічога не застаецца, як хапаць абедзвюма рукамі ўсё, што зможаш». Так выглядае ў рамане «Доказ ад процілеглага» адна з тэндэнцый рассяляньвання — тэндэнцыя абмяшчаньвання. Гэта заканамерны вынік шматгадовай вайны бюракратыі супраць сялянства, супраць народа. Яе фронт адчуваецца ўсюды. Нават у сценах невялікай майстэрні ці лабараторыі. Сучасны ж мешчанін імкнецца выйсці на прастор, пераканаць даверлівых і працавітых прасцячкоў, што ў эпоху «касмічнага мыслення», перасадкі органаў і геннай інжынерыі нібыта аджылі свой век даэнтэраўскія духоўныя каштоўнасці, што сёння жыццё — усяго толькі лёгкая гульня, прыемны сон, у якім нічога

не трэба ўспрымаць усур'ёз і, галоўнае, не трэба прад'яўляць ніякіх сур'ёзных патрабаванняў да Рамана Барысавіча і Віталя.

В. Гігевіч звычайна паказвае чалавека ў цеснай сувязі з тым ці іншым сацыяльным арганізмам як непадзельным цэлым. Такім цэлым можа быць вёска Жыціва, раённы горад Бярозава, прыгарадны аўтобус, цэх, лабараторыя. Пры гэтым у жыцці сацыяльнай ячэйкі вылучаюцца самыя істотныя з гуманістычнага пункту гледжання тэндэнцыі ці сувязі. У «Доказе ад процілеглага» такім цэласным арганізмам з'яўляецца Ён — горад. Пісьменнік з першых старонак прапануе чытачу разгледзець адзін з варыянтаў тых узаемаадносін чалавека з машынай, якія б хацелі ўвасобіць у жыццё Раман Барысавіч ці Віталя: людзі спяць, працуюць машыны, з дапамогай чалавечых рук яны ствараюць новую, яшчэ больш дасканалую машыну, «якая сама ў сабе будзе знаходзіць непаладкі, сама сабе будзе планаваць тэмы і аб'ёмы, згодна сваёй машыннай логіцы». Чытачу прапануецца прыгледзецца да варыянта рэчаіснасці, у якой увасоблена запаветная мара чыноўнага Манілава ці Абломава — сацыяльны лад, у якім народ спіць вечным сном.

В. Гігевіч не захапляецца фантастыкай. Пафас яго рамана скіраваны супраць рэальна існуючай летаргіі духоўнага жыцця, супраць сурагатаў, якія фальсіфікуюць прыроду духоўных запатрабаванняў, супраць культурнай экспансіі сучаснага імперыялізму з яго жорсткімі гульнямі ў адносінах да чалавечага жыцця і свядомасці. У сучаснай беларускай прозе бадай што няма твора, у якім бы з такой сілай грамадзянскага пафасу выкрывалася антыгуманная сутнасць «масавай культуры», як гэта зроблена ў рамане «Доказ ад процілеглага». Героі рамана — Алег, Макрыцкі — людзі першага пасляваеннага пакален-

ня. У іх свядомасці жыве пафас цяжкіх, але шчаслівых гадоў аднаўлення разбуранага вайною жыцця з яго спадзяваннямі на справядлівасць, і таму яны не могуць лічыць за культуру бесчалавечныя гульні ў кіно, калі забойства на экране «прыгожа, эстэтычна аформлена, і адмысловая музыка, і колеры адпаведна падабраны — чырвоны з блакітным ці наадварот, і рытмічная, пад музыку змена ракурсаў, перабіўка кадраў, як быццам смерць чалавека — яшчэ адна новая пацешная гульня».

В. Гігевіч не звяртаецца да таго, чаго сам не перажыў эмацыянальна. У яго творах няма карцін ваеннай рэчаіснасці, намаляваных з дапамогай уяўлення, але ўсе яны прасякнуты пачуццём адказнасці за жыццё, якое адстайвалі ў цяжкай бітве бацькі. В. Гігевіча адрознівае ад многіх іншых пісьменнікаў пасляваеннага пакалення ўменне бачыць працяг вялікага змагання ва ўмовах мірнага суіснавання. Можна сказаць, што і па сваёй паэтыцы яго проза цесна збліжаецца з сучаснымі творамі ваеннай тэматыкі: на маленькіх пятачках, у невялікіх адрэзках часу В. Гігевіч адкрывае дзеянне законаў барацьбы чалавека з удасканаленым шкурнікам.

Неабходнасць актыўнай барацьбы ўсведамляецца героямі рамана не адразу. Звычайныя людзі, яны маюць, аднак, не аднолькавы сацыяльны вопыт. У сувязі з гэтым іх вартасныя арыентацыі таксама неаднолькавыя. Сярод герояў рамана ёсць людзі, стомленыя працай і бытавымі клопатамі, схільныя да хірамантыі і іншых форм сучаснай містыкі, аглушаныя громападобнымі выбухамі эстрады. Ёсць і такія, што свядома шукаюць самазабыцця, сну — «хмельнай лёгкасці» ў выпадковых сустрэчах, турысцкіх паходах, «грандыёзных раманах», кінабаевіках. «Малюнкі людскіх адчуванняў»,— так некалі К. Чорны называў цыкл сваіх псіхалагічных апа-

вяданняў. Гэтак жа можна кваліфікаваць і «Доказ ад процілеглага». І калі далей ісці шляхам тыпалагічнага супастаўлення, то нельга не заўважыць блізкасці «Доказаў ад процілеглага» да рамана К. Чорнага «Сястра». У парываннях і пошуках інжынера Андрэя Разорчыка ёсць шмат агульнага з бунтамі ляснога таксатара Ваці Браніслаўца, яго пратэст супраць духоўнай дыктатуры заўсёды «цвёрдага» Абрама Ватасона. Андрэй Разорчык, хоць замучаны вытворчымі і дамашнімі клопатамі, хваробай, уціскам вечнага «трэба», у сутычцы з Алмазавым застаецца непахісны. Яго зброя — духоўны вопыт бацькоў — салдатаў і сейбітаў. Разорчык класавым інстынктам працаўніка адчувае, што «тэорыя» Алмазава і Віталя — варожая тэорыя, бо «па-ягонаму выходзіць, што б ні тварылася сярод людзей, якое б паскудства ні вялося, але яно — патрэбнае, без яго дык і прагрэсу не будзе...».

«Тэорыя» Алмазава не толькі агідная, але яшчэ і ліпкая. Разорчык бачыць, што яна пранікае нават у яго сям'ю, шкодна ўплывае на жонку і дзяцей. Разорчыку цяжка разабрацца, адкуль плыве пошасць: занадта бедны ў яго сацыяльны вопыт, абмежаваны вытворчымі інтарэсамі ў лабараторыі, працай у падшэфным калгасе і бясконцымі бытавымі турботамі. У час навучання ў яго хапала часу толькі на чытанне тэхнічнай літаратуры. Тым не менш Разорчык застаецца надзейным і стойкім салдатам у змаганні з мяшчанствам, ён прыроджаным класавым пачуццём адчувае варожую, разлагаючую сутнасць яго ідэалогіі.

В. Гігевіч падкрэслівае, аднак, што адной салдацкай мужнасці ў змаганні з сучасным мяшчанствам мала, тут патрэбны разумныя стратэгі і кіраўнікі. Калі паразітычная дзейнасць Алмазава носіць лакальны характар, то гэтага нельга сказаць пра яго

паралізуючую грамадства «тэорыю» — катэхізіс сусветнага мяшчанства, якое дзеля сваіх шкурніцкіх мэт сёння гатова запусціць на поўную магутнасць індустрыю разбурэння. Пытанні «адкуль, навошта і чаму?» паўсталі перад лірычным героем В. Гігевіча яшчэ ў ранніх апавяданнях, як і перад героямі ранніх твораў М. Гарэцкага. Абысці гэтыя пытанні нельга. Пра гэта публіцыстычная лірыка П. Панчанкі папярэджвала яшчэ ў 60-я гады:

А па якой рацэ
Плыве к нам столькі пошасці?
Як мельнік у муцэ,
Свет у хлусні і пошласці.

Адказ на пытанне «адкуль?» яшчэ не выспеў. Пакуль што сучасная проза не можа па-бальзакаўску ахапіць сацыяльным аналізам усе грамадскія пласты. В. Гігевіч паказвае разносчыкаў пошасці. Як правіла, гэта людзі спустошаныя. Большасць з іх, перабраўшыся ў горад, вытруцілі ў сабе ўсё, што нагадвала «дзярэўню» — працавітасць, шчырасць, працоўную мараль.

Пра такіх былых вяскоўцаў справядліва сказана ў вершы П. Панчанкі «Хто вінаваты?». Адправіўшы маці «на вечны спакой» у дом для састарэлых, сучасны абывацель у імя «прэстыжу» гатоў ахвяраваць і Радзімай:

А там і ад мовы сваёй
Адпураецца:
Родная мова не ў модзе —
Даволі той бульбы!
Бывай, журавінавы гай!
Крышталь. Дываны.
А дзеці ў англійскую ходзяць.
Прыстойна. Прэстыжна.
О'кэй і гуд бай!
А там адрачэцца
Ад нашай Савецкай Радзімы,

Бо сэрца ўжо прагне
Вітрынаў з раскошнай лухтой.
О, бедныя маці,
Нашто вы такіх нарадзілі?
І горкае рэха якоча:
А хто вінаваты, а хто?

У сваім рамане В. Гігевіч папярэджвае, што ва ўмовах бюракратычнай уніфікацыі інтарэсаў культурная індустрыя мае на мэцеператварыць народ у натоўп, пра які можна толькі сказаць, што ён у самазабыцці «пульсуе ў такт грымлівай музыцы». Самазабыццё і наркаманія — такі лагічны канец выраджэння сусветнага мешчаніна, вынік нігілізму і пагоні за асалодай. А пачынаецца ён з пагарды да свайго народа, яго працоўнай хлебаробскай маралі і этыкі. Відаць, сучасная проза яшчэ звернецца да паказу тых часоў, з якіх нігілізм стаў лічыцца прыкметай добрага тону.

В. Гігевіч імкнецца ўбачыць тыя ці іншыя тэндэнцыі ў перспектыве іх развіцця, шукае сродкі і спосабы шырокага абагульнення, якія надаюць твору дакладную ідэйна-палітычную накіраванасць, канчаткова аформленую ў раздзеле «Сон Разорчыка». Не памылімся, калі скажам, што раман «Доказ ад процілеглага» можна аднесці да твораў, якія выкрываюць культурную экспансію сучаснага імперыялізму. Лозунгі, з дапамогай якіх у «Сне Разорчыка» адміністратары заклікаюць да ўсёдазволенай асалоды і наркаманіі, нагадваюць тыя максімы, якія Разорчык наяве чуў ад Алмазава.

Яны ўжо набываюць правы грамадзянства, імі ўмела спакушае аматараў самазабыцця, выпушчаны ў патрэбнай колькасці экземпляраў, адміністратар — сучасны Мефістофель. Як вядома, у славутай трагедыі Гётэ гэты «дух, што адмаўляе вечна», не саромеецца паставіць знак роўнасці паміж жыццём і смерцю:

І маю рацыю, бо ўсё жывое ў свеце
Ператвараецца ў смецце,
То лепш няхай яго б і не было.
А што для вас — грахі ліхія,
Знішчэнне, страта, проста зло —
Ёсць родная мая стыхія[1].

(Пераклад В. Сёмухі)

Мефістофель спакушае Фаўста поўнай свабодай ад смутку, ад абавязкаў перад народам:

Даволі няньчыцца з сваёй журбою,
Што каршуном твае вантробы рве;
Адкрыта ўсё перад табою,
Цябе Наступнае заве,
Табе цяпер з быдлячым збродам,
Што называецца народам,
Дзяліць няма чаго зусім!

«Асалода тая зацьміць памяць і пра блізкіх, пра бацькоў, пра тое, што называюць радзімай, мараллю, этыкай» (450—451),— спакушае выгодамі кантракта адміністратар у рамане В. Гігевіча. Ён у фірменным цёмна-блакітным касцюме, з матыльком замест гальштука, але гэта таксама «хаосу выпладак лядачы».

У народных казках чэрці лёгка ператвараюцца ў выкшталцоных панічоў. Маску з носьбітаў вечнага хаосу зрывае часцей за ўсё Музыка-чарадзей. У рамане В. Гігевіча гэту місію выконвае вясковы дзядзька — «у ботах, у вайсковым галіфэ і гімпасцёрцы». Чалавек у форме, зручнай для бою і працы, без лішніх кішэняў. У гэтай форме ён прыйшоў з фронту. У руках дзядзька трымае «плеценыя лазовыя карзіны». Па ўсім відаць, што гэта салдат і сейбіт. Яго вобраз стаіць як бы на грані перарастання ў легендарны ці казачны. Падобнай тэндэнцыяй прасякнуты і вобразы пажылых калгасніц і калгаснікаў у

---

[1] Гётэ Ё. В. Фаўст: Трагедыя. Мн., 1976. С. 55, 63.

«Асенніх халадах», «Халоднай птушцы» і «Паляванні на Апошняга Жураўля» А. Жука — творах баладнага гучання.

Салдат і сейбіт у рамане В. Гігевіча «гучна, не саромеючыся, пытаўся неяк адразу ва ўсіх:

— Дык дзе тут тая ісціна?»

У падобным на універмаг раі за ісціну выдаецца асалода — сеансы самазабыцця з імітацыяй радасці і кахання. З пункту гледжання вясковага мужчыны ў салдацкай форме гэта не што іншае, як распуста: «І за што, спытаць, галовы некалі лажылі?»

Зразумела, не за тое, каб напусціць чаду на неакрэплыя мазгі моладзі. Праблема заключаецца ў тым, што сёння, ва ўмовах мірнага часу, супраць носьбітаў хаосу нельга ваяваць тымі ж сродкамі, якія былі на ўзбраенні ў салдат на фронце. Узорам грамадзянскай прынцыповасці для пісьменніка з'яўляецца салдат, які, кажучы словамі А. Куляшова, гнаў хаос і смерць «з нары ў нару трацілаваю пугай перамогі».

Наш сучаснік, на думку пісьменніка, яшчэ не знайшоў сябе ў барацьбе супраць хаосу і пошасці. І папрок гэты звернуты перш за ўсё да інтэлігенцыі, якая непасрэдна займаецца духоўнымі праблемамі. «Мы ўсё крытыкуем,— гаворыць у рамане адзін з сур'ёзных работнікаў кіно,— мы навучыліся рэальна і занадта практычна глядзець на жыццё і таму амаль ва ўсіх сітуацыях ведаем, дзе наб'ем шышкі, а дзе — нас пагладзяць па галоўцы. Мы многім на свеце незадаволены, але што мы робім? Ні-чо-га. Вось яна, горкая рэальнасць».

Дзеячы кіно і сапраўды маглі б зрабіць нешта больш істотнае для таго, каб засцерагчы няўстойлівыя душы ад разбуральнага ўплыву нігілізму, культурнай экспансіі з боку сусветнага мешчаніна. Такі ж папрок можна адрасаваць і работнікам іншых га-

лін культуры і асветы, бо не ўся яшчэ школьная, студэнцкая і рабочая моладзь валодае стойкім імунітэтам супраць абясцэньвання. Інтэлігенцыі належаць вялікія заслугі ў пераўтварэнні навукі ў вытворчую сілу, але вучоныя і філосафы сёння ўсё часцей гавораць аб тым, што чалавек з'яўляецца самым складаным звяном у сучаснай звышдакладнай тэхналогіі. Чалавечую праблему нельга абысці ў вырашэнні вытворчых праблем. А наша галоўная мэта — удасканаленне і ўсебаковае развіццё чалавека. Інтэлігенцыя не можа застацца ў баку ад вырашэння гэтай задачы.

Дзеля справядлівасці трэба перш за ўсё адзначыць вялікія гістарычныя заслугі беларускай плебейскай інтэлігенцыі ў самасцвярджэнні народа як культурнай нацыі. Гэта, аднак, не азначае, што ў Беларусі ўсе культурныя слаі былі заўсёды з народам. У векавых напластаваннях нігілізму ў адносінах да беларускага слова, у адчужанасці інтэлігентаў ад інтарэсаў бацькаўшчыны, пашырэнні абыякавасці да сваёй будучыні ёсць немалая доля віны культурных колаў XVII і XVIII стст. Многія асветнікі таго часу пакінулі свой народ якраз тады, калі яму патрэбна была цэментуючая ідэя, калі патрэбны былі мудрыя дарадцы і кіраўнікі ў барацьбе супраць прыгону. Нават самыя радыкальныя дзеячы Рэфармацыі ў Беларусі не сталі ні арганізатарамі, ні кіраўнікамі антыпрыгоннага руху ў XVII ст. А між тым у гісторыі славянства ўжо быў прыклад самаахвярнага служэння інтэлігенцыі народу і айчыне — гусіцка-табарыцкі рух у Чэхіі ў пачатку XV ст. Сялянскі сын Ян Гус, будучы рэктарам універсітэта, стаў ідэйным кіраўніком і арганізатарам барацьбы народа супраць нямецкай каланізацыі.

Дзеячы беларускай Рэфармацыі не змаглі так цесна зліцца з паўстаўшымі масамі. Тыя, што перай-

шлі ў лагер контррэфармацыі, ужо ў XVIII ст. «знячулі ў сытасці, віне» і месца для пакут сумлення ў іх душы не знайшлося.

У XIX ст. царызм імкнецца дэмаралізаваць і нізавую інтэлігенцыю. Нацыянальны нігілізм расцэньваецца як галоўны сродак у дасягненні пастаўленай мэты. У гэты ж час у Беларусі фарміруецца новая, патрыятычна настроеная інтэлігенцыя, натхнёная ідэяй не толькі культурнага адраджэння, але і палітычнага самасцвярджэння народа. Тым, хто поплеч з Каліноўскім ішоў на штурм царызму, не было ў чым каяцца ці üініцца перад народам. Ліст з-пад шыбеніцы Яські-гаспадара з-пад Вільні нагадвае апошняе слова Яна Гуса — заклік, кінуты народу з кастра.

Такімі ж самаахвярнымі змагарамі за свабоду народа былі і дзеячы беларускага адраджэння ў пачатку XX ст., стваральнікі сацыялістычнай дзяржавы і маладыя будаўнікі новай культуры ў паслякастрычніцкія дні. Высокая грамадзянская актыўнасць і адзінства творчай інтэлігенцыі з народам вызначылі характэрную асаблівасць твораў пра народ. Менавіта ў гэтай сувязі Ю. Канэ адзначае адну характэрную рысу беларускай прозы пра сялянства: у ёй няма матыву віны перад селянінам, уласцівага творчасці рускіх дваранскіх пісьменнікаў.

Сёння матывы адказнасці павінны быць асэнсаваны на новым ўзроўні. Шырока вядомымі сталі радкі А. Твардоўскага:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь,—
Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...

Гэтае «всё же, всё же, всё же» ўжо жыве ў падтэксце паэмы П. Броўкі «Голас сэрца», у «Манало-

гу» А. Куляшова, вершах і паэмах К. Кірэенкі. «Я перад вамі вечна вінаваты, усе, каму нялёгка у жыцці»,— бярэ на сябе адказнасць за ход гісторыі лірычны герой П. Панчанкі. У «Варшаўскім шляху» А. Куляшова ёсць радкі, якія можна лічыць праграмнымі для кожнага літаратара:

Хай ісціны старэюць з году ў год,
Хай сэрца разрывае гук жалезны,
А ты за ўсё ў адказе, мой балесны,
За справу, за дзяржаву, за народ.

«І ўсё ж трэба было намагчыся, каб выжыць і — галоўнае — перамагчы, бо пагібель часам была як здрада жывым»,— гэтыя словы з «Трох абзацаў аўтабіяграфіі» В. Быкава можна лічыць дэвізам да яго ваенных аповесцей. Ці заўсёды чалавек мірнага часу ў сучаснай прозе жыве менавіта ў такім грамадзянскім вымярэнні? Не заўсёды, на жаль. Настальгія па вёсцы, замілаванне «вяртаннем да вытокаў» часам засланяюць галоўны прадмет увагі. Раман В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага» адносіцца да ліку тых значных твораў, у якіх бескампрамісна ставіцца пытанне аб грамадзянскай адказнасці сучасніка «за справу, за дзяржаву, за народ». Гэта яшчэ адно сведчанне поспеху маладой прозы, непадуладнай штучным нарматыўным патрабаванням, арганічна звязанай з лепшымі гуманістычнымі традыцыямі нашай класікі.

1986

«А гнеў і сорам мне душу пякуць...»

За сапраўдную паэзію часам лічыцца тая, што абуджае жаданне заставацца з творам сам-насам, у зацішку ад людскіх турбот і клопатаў, але, відаць, яшчэ большае права называцца сапраўднай мае паэзія, што выклікае імкненне ісці да людзей, дзяліцца з імі атрыманым зарадам духоўнай энергіі, сумесна мудзейнічаць. І калі б сёння трэба было спыніцца менавіта на такіх цікавых, але не частых з'явах літаратурнага жыцця, то, відаць, многія з чытачоў назвалі б найперш нізку твораў П. Панчанкі, апублікаваных у «Літаратуры і мастацтве» 8 жніўня 1986 г. «На магу маўчаць»,— менавіта гэтымі словамі хочацца выказаць першае ўражанне ад знаёмства з імі. І сфарміравана яно перш за ўсё «Паэмай сораму і гневу». Па сваіх памерах яна набліжаецца да верша, але яе духоўная ёмкасць гаворыць аб тым, што мы сапраўды маем справу з паэмай. Па аналогіі з мікрараманам яе можна было б назваць мікрапаэмай. Атакуючая сіла «Паэмы сораму і гневу» ўвабрала ў сябе духоўную энергію многіх год грамадзянскага роздуму сучасніка.

Твор гэты не падобен на адзінокую сасну на вяршыні гары. У творчым набытку П. Панчанкі ўжо былі падобныя з'явы — «Паэма майго лесу», «Мы з тых беларусаў». У гэтых своеасаблівых паэмах адлюстраваны важныя этапы духоўнага станаўлення сучасніка, сканцэнтраваны істотныя моманты эвалю-

цыі беларускай лірычнай паэмы наогул. Адметнасць мастацкага зместу лірычных паэм П. Панчанкі складае і своеасаблівы спосаб лірычнага перажывання. Яго можна было б характарызаваць словам «сінхроннасць». Менавіта праз сінхроннасць, аднасасовасць успрымання самых супрацьлеглых з'яў жыцця найбольш поўна перадаюцца ў творах П. Панчанкі істотныя асаблівасці духоўнага жыцця асобы нашага часу.

Беларуская літаратура яшчэ ў даваенны час шмат увагі ўдзяліла праблеме духоўнага разняволення чалавека. Дэвіз К. Чорнага «чалавек — гэта цэлы свет» характэрны ў той ці іншай меры для ўсіх па-грамадзянску сумленных пісьменнікаў, што прыйшлі ў літаратуру ў 20-х і на пачатку 30-х гадоў. Паэзія, акрамя ўсяго іншага,— гэта яшчэ, як гаворыцца ў аднайменным вершы М. Танка, і «вызваленне з няволі і пекла». Лірычны герой П. Панчанкі — чалавек сацыялістычнай ідэі, яго свядомасць не прызнае ўлады межаў, улады нары. Яго духоўны свет смела і прагна раскрыты насустрач усім павевам часу, навальніцам і бурам планеты. За кожным радком верша П. Панчанкі адчуваецца чалавек, які аднасасова ўбірае ў сябе і боль, і радасць планеты, перажывае іх на ўсю глыбіню істоты і без астатку дзеліцца з людзьмі здабытым вопытам:

І тапаліны пах, і шорах зерня,
І над труною горкі матчын плач,
І выкрык развітальны паравоза,
І галасы з касмічных караблёў,
І смех дзяцей, і ворагаў пагрозы —
Жыццё сваё навек я з вамі сплёў.

У паэтычным імгненні ў лірыцы П. Панчанкі дзейнічаюць полюсна процілеглыя лініі напружання, характэрныя для эпохі, але чалавек заўсёды імкнецца авалодаць імі. Аналогіі падобнай структуры лірычнага вобраза не так проста адшукаць і за межамі

нацыянальнай паэзіі. Вытокі такога мыслення паэта — у народнай культуры. М. Бахцін характарызаваў падобную з'яву як амбівалентнасць. У апошнія гады аматары гладкапісу пастараліся дыскрэдытаваць гэты тэрмін. Уласна не так тэрмін, як наватарскае пашырэнне ёмкасцей у літаратуры, яе здольнасць улавіць і перадаць пульсацыю грамадскага жыцця на планеце, яго здаровыя рытмы і перабоі. У лірыцы П. Панчанкі з чуласцю да рытмаў і арытміі эпохі пачынаецца і відушчасць лірычнага героя. Неабходнасць грамадскай перабудовы, якая сёння стала адметнай рысай часу, паэт бачыў тады, калі негатыўныя з'явы яшчэ як след не выявілі пагрозу грамадскаму прагрэсу,— у вершах, напісаных амаль чвэрць стагоддзя назад:

Абапрыся на зямлю сырую,
Сэрцам чула ўсіх перабяры:
Хто жыруе сёння, хто гаруе,
Хто цвіце, хто вяне без пары.

Ужо тады паэт-грамадзянін зрываў маску з «прыстасаванцаў хітрых»:

З іх кожны грозна б'е
Старое грозна розгамі,
А сам дабро грабе,
Схаваўшыся за лозунгі.

Больш за дваццаць гадоў таму назад паэзія П. Панчанкі вынесла прысуд абывацелям, што дарваліся да высокіх пасад,— хапугам, хамам, двурушнікам, «канцылярскім арлам», якія,

...каб паболей адхапіць,
Гатовы праўду Леніна забіць.

Крытыка заўсёды адзначала рэзананс, з якім уваходзілі ў грамадскае жыццё зборнікі паэзіі П. Пан-

чанкі. І ўсё ж праблема лірычнага героя, праблема чалавека ў яго творчасці пакуль што як след не раскрыта. Перашкаджае гэтаму і структуралісцкая паліўка, калі яна нейтралізуе грамадзянскі, публіцыстычны пафас паэзіі і пытанні паэтыкі разглядае ў адрыве ад праблем маральна-палітычных.

Праблема чалавека ў беларускай літаратуры, пачынаючы з К. Каліноўскага і Ф. Багушэвіча, ставіцца ў цесную сувязь з уменнем выносіць прысуд усяму, што перашкаджае ўсталяванню адносін, заснаваных на прынцыпе сацыяльнай справядлівасці. У адной з найбольш дасканалых паэтычных медытацый 20-х гадоў Я. Купала напамінаў сучаснікам пра немінучасць суда гісторыі: «А суд гістрыі цяжкі!»

Асвойваючы рэчаіснасць у цеснай адпаведнасці з задачамі гістарычнага развіцця, літаратура таксама выносіць на суд людзей усе праявы грамадскай дзейнасці чалавека. Заклікаючы «аддаці ўсё на суд, на ўсенародны сход», Я. Купала тым самым змагаўся за самасцвярджэнне народа ў гісторыі. І сёння нас радуе, што новыя пакаленні таленавітых пісьменнікаў ідуць у рэчышчы купалаўскіх традыцый:

Ты — сум, паэзія. Ты — суд
І мрояў нашых і здзяйсненняў.
Хай душы шчырыя нясуць
Высокі лад тваіх памкненняў!

Гэта — праграмныя радкі з вельмі сучаснага зборніка вершаў «Таемнасць агню» — першай кнігі Л. Галубовіча. Для паэтаў старэйшага пакалення суд здзяйсненняў, зразумела, мае большы сэнс, чым суд мрояў. Каму-небудзь такое разуменне функцый сучаснай паэзіі пакажацца звужаным, але было б яшчэ горш, калі б яна адмовілася ад акрэсленых ацэнак, выразных пазіцый. Адступіцца ад іх сёння — значыць страціць у пустаслоўі перспектыву перабудовы,

замкнуцца ў эстэцкую ракавіну, застацца глухім да пакут народаў, што нясуць штодзённыя страты ў змаганні з таталітарнымі рэжымамі, абяззброіць людзей духоўна перад націскам маскультуры і мілітарызаванай навукі, якая за аб'едкі з крывавага банкету цывілізаваных людаедаў самаааддана служыць ваенна-прамысловаму спруту.

Дзейснасць сучаснай літаратуры ўзрастае ад таго, што яна, распрацоўваючы матыў бяды і трагічнай віны чалавека за тупікі прагрэсу, акцэнтуе ўсё большую ўвагу на яго віне і тым самым будзіць грамадства ад летаргіі ідылічных спадзяванняў. І там, дзе гэта робіцца з поўнай самааддачай,— там сучасная крытыка не заўсёды падрыхтавана да адэкватнай размовы. Не так лёгка ўкласці ў рамкі абкатаных паняццяў складаную эмацыянальную гаму «Паэмы сораму і гневу»:

Я рос бяздумным дурнем, як і ўсе,
І славіў росквіт,
Светлы век машынны.
Глядзеў з пагардай на каня ў аўсе,
На воз бацькоўскі свежай канюшыны.

Я цэрквы закрываў,
Я абразы паліў,
Сялянскую маёмасць перапісваў.
І нюхалі нішчымныя палі
Кароў галодных
Родныя мне пысы...

Пры ўсёй складанасці сэнсава-эмацыянальнага зместу «Паэма сораму і гневу» не мае нічога агульнага з рэзіньяцыяй пацярпеўшых паражэнне легкадумных рамантыкаў. Якраз наадварот: наступальны, атакуючы дух паэзіі П. Панчанкі ў ёй праяўляецца з асобай сілай. Паэт скіроўвае нашую ўвагу на вельмі істотнае пытанне нацыянальнага духоўнага жыц-

ця — праблему адказнасці інтэлігенцыі за ўзровень палітычнай культуры народа.

Існуе як бы маўклівае пагадненне, што беларуская творчая інтэлігенцыя нібыта заўсёды цесна звязана з народам, заўсёды ведае і выказвае яго патрэбы. Яна, бачыце, ад сахі і касы. І сапраўды, у беларускай літаратуры не знайшлі свайго развіцця матывы, характэрныя для «кающегося дворянства», але гэта яшчэ не значыць, што і сённяшнія ўсе інтэлектуалы і творцы да канца выканалі перад народам свой абавязак так, як у свой час яго выканалі Багушэвіч, Цётка, Купала, Колас, Багдановіч, вырваўшы народ з культурнага забыцця.

На памяць прыходзіць папярэджанне — радкі з верша Я. Коласа «Покліч» (1921):

Але памятайце — на вашым сумленні
Не сплачаны доўг векавы:
То доўг прад народам, то доўг разумення,
Якое зачэрпалі вы
З народнага скарбу душы самабытнай
І скарбу яго мазалёў:
То ён, працавік наш, то ён, старажытны,
На гору вас моўчкі узвёў.

«Доўг векавы» беларуская інтэлігенцыя атрымала ў спадчыну яшчэ з дакастрычніцкага часу, а Колас папярэджваў, што і ў новым часе безадказнасць перад народам — тое ж марнатраўства, разбазарванне сіл і таленту, якія складаюць нацыянальны скарб:

Але сцеражыся: балотная бросня
Іх кожную хвілю сачыць,
А гніллю зацягне — душа не ўваскросне,
Ўгару над зямлёй не ўзляціць.

«Балотная бросня» — гэта тая ж «казённая трухляціна», ад якой вызваляюцца перадавыя інтэлігенты ў трылогіі «На ростанях». Літаратура 20-х гадоў умела змагацца, адрозніваць жывое ад гнілі, але бы-

вае, што набыты вопыт забываецца, і вось П. Панчанка сёння мужна ставіць сучасніка перад неабходнасцю даць адказ:

Дык хто мы?
Песняры ці хлусняры?

Прывычнай стала пахвальба лірычнага героя сучаснай паэзіі сваёй узорнасцю, сваімі талентамі: без мяне, маўляў, нічога б на зямлі і не стаяла. Герой П. Панчанкі бярэ на сябе перш за ўсё адказнасць за існуючую жорсткасць і несправядлівасць.

Перад калекамі —
За ўсе іх пакуты,
Перад сінімі рэкамі —
За патокі атруты,
Перад птушкамі —
За браканьераў,
Перад памяццю мудрых —
За чыёсьці нявер'е,
Перад старымі —
За кніжак убогасць.
Перад маладымі —
За хлусню дэмагогаў.

Здавалася, што ўжо гэтыя радкі, напісаныя ў пачатку 60-х гадоў, вычарпалі да канца пафас асуджэння нашай пасіўнасці і абыякавасці, а вось з'явілася «Паэма сораму і гневу» — і мы бачым, што маштабы гістарычнага мыслення героя значна ўзраслі: ён дае дакладную ацэнку «эры паразітаў і папер». Тупікі гісторыі стварае наша палітычная пасіўнасць, і таму асобая адказнасць сёння кладзецца на кожнага з тых, хто па свайму абавязку павінен кіраваць духоўным жыццём народа:

То я ўзрасціў няўмек і гультаёў.
Застой. Крадзеж.
На складах — горы дрэні.
Зямлі і праўды,

Мовы і гаёў
Ірвалі мы спрадвечныя карэнні.
Я не збярог Купалу,
Мову не збярог.
Мне літасці няма і даравання.
Канчаецца апошняя з дарог,
Век ядзерны пачаў сваё рыканне.

Шчырую паэзію ў наш час прынята называць споведдзю, але такое вызначэнне зусім не вычэрпвае зместу твораў П. Панчанкі. «Паэма сораму і гневу» — гэта суровы і бескампрамісны суд. Над тымі, што, кажучы словамі Купалы, «знячулі ў сытасці, віне», і над тымі, хто ім патурае. Не даравання шукае паэт, а выйсця з тупікоў і лабірынтаў.

Чытаючы вершы П. Панчанкі, мусім сказаць сабе слова праўды: «ёсць і на нас наракані», нядбала ўсё ж мы ахоўваем і памнажаем скарбы, падараваныя беларусам семнаццатым годам, і ў гэтым яшчэ адзін з доказаў неабходнасці ачышчэння і перабудовы. Усёй логікай мастацкага аналізу П. Панчанка прыводзіць чытача да вываду, што самым небяспечным ачагом інфекцыі з'яўляецца бюракратызм — паразітычная парасць на грамадскім арганізме. Імітатары актыўнай дзейнасці — «гросмайстары ашуканства, пахвальбы», «канцылярскія арлы» і іхняя абслуга — «званары» і «хлусняры» прагнуць аднаго — навек узаконіць за сабой права быць «даярамі» ў дзяржаве, хапаць «для сябе і марнатраўцаў-дзетак»:

З іх кожны дбае толькі пра сябе,
Па-новаму ўжо хлусіць —
Звыклая карціна.
Я радуюся нашай барацьбе,
Але баюся
Зноўку стаць крэтынам.

Бюракрат дзеля сваіх шкурніцкіх мэт гатоў фальсіфікаваць любыя каштоўнасці. У змаганні з гэтым

злом раскрываюцца вялікія магчымасці рэальнага самасцвярджэння мастака:

Жыццё — з любові, працы і пакут,
Адновім чалавечую іх вартасць!
А гнеў і сорам мне душу пякуць,
І гне маё сумленне вінаватасць.

Дык хто мы?
Песняры ці хлусняры?
Я добра жыў:
Пакутваў і спагадваў,
Я веру Леніну
З дзіцячае пары...
Няхай агнём бязлітасным гарыць
Свет бюракратаў, махляроў і гадаў.

Праблема пераадолення інерцыі бяздумных адносін да рэчаіснасці востра ставіцца і ў творчасці К. Кірэенкі. Яшчэ ў 1976 г. у паэме «Трыпутнік» К. Кірэенка паказаў духоўны свет героя, які, носячы «скруху ў душы», адчуў рэальную пагрозу духоўнага спусташэння. Канкрэтная прычына крызісу ў творы не названа, але выразна відаць, што герой твора — гэта сучасны інтэлігент, выхадзец з вёскі. Ён шмат растраціў сіл у пагоні за фальшывым ідэалам, у слоўнай рыторыцы, забыў мацярынскі запавет і сваіх блізкіх. Ратункам ад духоўнага спусташэння і самоты стала ўзятая ў спадчыну ад працоўнага вясковага ўкладу здольнасць да бескампраміснага аналізу і пераацэнкі свайго жыцця, свайго становішча ў грамадстве:

І раптам, бы ў святле грамовым,
Душа ўздрыгнулася мая
Ад думкі вогненна-суровай:
Што гэта ўсё —
зрабіў не я...

Не я садзіў каліну гэту...
Ёй вырасці не я спрыяў...

Не я на радуніцах светлых
Абрус тут слаў... Не я... Не я...

Не я шыпшыны куст духмяны
Прынёс з залужнага грудка...
І не мая вясной старанна
Тут кветкі сеяла рука...

Паэт падкрэслівае, што зямлю і магілкі блізкіх аздабляюць не блудныя і самотныя сыны вёскі, а людзі, чый лёс нагадвае лёс трыпутніка, вобраз якога не толькі надае твору нацыянальны каларыт, але яшчэ з'яўляецца і дакорам інтэлігенту, які забыў сваё прызначэнне.

Патрэба ацаніць па-новаму грамадскія вартасці сучасніка адчуваецца і ў паэме Р. Барадуліна «Куліна». Вобраз маці цэнтральны ў творы, але там ёсць радкі і пра равесніка, які кола сваіх грамадскіх абавязкаў перад народам гатоў абмежаваць наездамі ў вёску, успамінамі пра смак дранікаў і сырадою:

Іншыя з нас па меры магчымасці
брал
скупыя веды,
Праўда, стараліся болей
выбіцца ў паэты.
А потым рэдакцыі бралі блакадай,
Аселі на крэслах
і сёння рады.

Што вясковыя хлопцы «выбіліся ў паэты» — гэта не бяда, горш тое, што яны «аселі», сталі глухімі да патрэб народнага жыцця, а ўласныя эстэтычныя запатрабаванні ў іх не выходзяць за рамкі духоўнага камфорту:

зрэдчас адчуваем патрэбу
Паплакаць,
што нас адарвалі
ад роднай глебы,
Што хочацца ў родную вёску —
Прайсціся роснаю спежкай.

«З вiною хаджу, як з гарою»,— так выказвае сваё адчуванне лiрычны герой у «паэме вiны» «Даруйце!» А. Вярцiнскага. Пачуццё вiны прыходзiць да сучасніка з усведамленнем таго, што ён не знайшоў магчымасці далучыцца да эстафеты гераiчнага змагання:

Быў цяжкі,
быў трудны,
быў горкі
той крыж, які

Вы неслі —
сумленныя,
мужныя,
ўпартыя.

Вы кроў пралілі.
Ці варты, ці варты я?!
Ці варты я вашай веры і мары?
Ці варты я вашай вялікай ахвяры?
Вы кроў пралілі.
З крыві той
узыходзяць гваздзікі.
А побач растуць, як раслі, быльнёг і дзядоўнік дзікі.
Вы прыклад высокі далі.
Успыхнуў ваш подзвіг.
А колькі яшчэ на зямлі
нас, пошлых і подлых!

Сёння лірычная паэма смела раскрывае рэальныя супярэчнасці грамадзянскага станаўлення сучасніка, завастрае на іх увагу. Лірычны герой зборніка паэм «Каардынаты быцця» А. Разанава ўсведамляе, што яму не стае арганічнай духоўнай повязі з гісторыяй свайго народа. Яго «гняце няпамяці цяжар». Такое існаванне — як «расперазаныя плыты — сплывае спадчына і памяць». З такім жыццём «безвач», ніяк не можа прымірыцца аўтар і яго герой:

...занадта доўга жыў нерухома,
занадта палка марыў ні аб чым,
каб зараз на сярэдзіне ўтрымацца...
Мне не хапае крыл ужо...

Чакай...
Яшчэ не ўсё...
Не здрадзіў я палёту...

Сёння паэзія добра ўсведамляе, што «прайсці праз вернасць» — гэта сур'ёзнае выпрабаванне для чалавека і для літаратуры. Думаецца, што крыніца яе сілы — у паглыбленні сацыяльнага мыслення. Слова «сацыяльнасць» сёння ў крытыцы не ў пашане. А дарэмна. Сапраўдная паэзія якраз-такі моцная аналізам сацыяльных канфліктаў. Не цураецца яна і сацыяльных тыпаў, без якіх нельга даць адказ на пытанне: хто ёсць хто і хто ёсць мы? І ў сувязі з лепшымі традыцыямі фальклору і класікі — залог паспяховага асваення рэчаіснасці. Невыпадкова ў адным з праграмных вершаў П. Панчанкі так настойліва сцвярджаецца ідэя паслядоўнай вернасці:

Я ў творчасці
Маці сваёй паслядоўнік,
Бо знаю сакрэт,
Чаму кнігаўкі жаляцца.

Яна прывучыла мяне спачуванню
І птушцы падбітай і дрэву зламанаму.
Яна навучыла нас без павучання,
Заўжды засланяла ад слова падманнага.

Пры такой ўстаноўцы паэзія зможа паспяхова пераадолець хваробу «марыць ні аб чым».

1986

Свет героя

Маладая проза 1980 года

Цікавасць чытача да маладой прозы носіць, так сказаць, дваякі характар. Чытачу хочацца ведаць, з якімі здабыткамі прыйшоў да яго пісьменнік у першай сваёй кнізе і якія перспектывы ў пачынаючага аўтара.

З гэтага пункту гледжання, відаць, і варта зірнуць на кнігі Артура Цяжкага «Сустрэча пасля вясны», Алеся Кажадуба «Гарадок» і Уладзіміра Саламахі «На ўзмежку радасці», якія ў 1980 годзе выйшлі ў выдавецтве «Мастацкая літаратура». Звычайна новыя з'явы ў мастацтве ацэньваюцца па тым новым, што заключана ў іх змесце, але не менш важнае значэнне мае і іншы момант: наколькі арганічна новае ўвайшло ў агульнае рэчышча мастацкага развіцця.

На розных этапах гісторыка-літаратурнага працэсу перад беларускай крытыкай паўстае праблема суадносін лірычнага і эпічнага пачаткаў у прозе. Лірычныя формы тыпізацыі ў многіх маладых пісьменнікаў пасляваеннага часу ў нейкай меры паўтарылі эмацыянальны ўздым у літаратуры першага пасля-кастрычніцкага дзесяцігоддзя. Як і ў 20-я гады, так і ў пасляваенны час сіла эмацыянальнага перажывання, стаўшы фактам эстэтычных адносін да рэчаіснасці, стварыла духоўныя перадумовы для ўзнікнення аналітычнай прозы.

Да лірызму ў прозе крытыкі ставіліся па-рознаму, а не так даўно нават былыя скептыкі вымушаны былі

прызнаць, што сапраўдны лірызм — не загана. Лірычнае перажыванне як адна з праяў суб'ектыўнасці і духоўнай актыўнасці творчай асобы, выражанае ў падтэксце ці непасрэдна, з'яўляецца неабходнай умовай у эвалюцыі мастака. А ў беларускай літаратуры любоў да «вобразаў мілых роднага краю» — даўно адкрытая крыніца духоўнай сілы.

З названых вышэй пачынаючых празаікаў найбольш адкрыта эмацыянальным з'яўляецца Уладзімір Саламаха. У яго апавяданнях часам нават ажывае стыль рытмічнай ці паэтычнай прозы, характэрнай для пачатку 20-х гадоў: «На самым версе гэтага полага буйна свяціліся зоркі і вісеў сярод іх вялікім ліхтаром месяц. Ад яго святла, там, дзе ўсчыналася вёска і ляжаў кляновы гай, як толькі дыхне ветрык, агромністая чорная пляма з вершалін дрэў, як рыбіна, выкінутая з вады, пачынала лушчыцца бронзава-срэбным лісцем, яшчэ не скошаным сіверамі. Гэтае ўзнёсла-сцішанае трапятанне плыло далёка ўначы, напамінаючы чамусьці аб тым, што ўсяму на зямлі павінна быць сваё месца, свой прастор» («Блізкі далёкі бераг»).

Пра «сваё месца, свой прастор», як і пра «ўзнёсла-сцішанае трапятанне», тут сказана невыпадкова. Духоўнае жыццё герояў У. Саламахі — гэта і ёсць пошукі свайго прастору. У. Саламаху ўласціва арганічнае адзінства са сваім героем, і таму ён часта апавяданне вядзе ад першай асобы. Праўда, да жанру споведзі першыя творы У. Саламахі, як і А. Цяжкага і А. Кажадуба, не залічыш, таму што ў пераважнай большасці герой у іх паказаны на пачатку жыццёвай дарогі. Аўтары не прыпісваюць сваім героям таго, чаго яны не перажылі. Вернасць псіхалагічнай праўдзе — галоўная вартасць сучаснай маладой прозы, і ў гэтым бачацца рэзервы яе творчага росту.

Герой У. Саламахі — часцей за ўсё малады чала-

век, блізкі па сваім жыццёвым вопыце самому аўтару. Аднак У. Саламаху цікавяць не прафесійныя інтарэсы юнака і нават не набыты жыццёвы вопыт ветэрана, а накіраванасць духоўных інтарэсаў асобы. У абліччы дэмабілізаванага воіна, студэнта, журналіста, мастака ці пенсіянера яго ўвагу прыцягвае імкненне чалавечага духу на шырокія прасцягі жыццядзейнасці. Менавіта на гэтым грунце яго героі шукаюць і знаходзяць узаемаразуменне, пераадольваюць бар'еры і межы, пастаўленыя паміж людзьмі фальшывым ідэалам.

У апавяданні «Пакой з акном на вёску» студэнт Валодзя Нехвядовіч не можа прымірыцца з гарадскім бытам, які пазбавіў яго магчымасці штодзённа адчуваць сваю злітнасць з родным прасторам. Знайсці ў горадзе пакой з акном на вёску не так проста, і пісьменнік тактоўна пакінуў свайго героя ў стане пошуку.

У апавяданні «Яўменава хата» ветэран вайны, калгасны будаўнік Яўмен Печань, шануючы памяць жонкі і дзяцей, ні з кім не сышоўся пасля страты сям'і і пражыў у адзіноце. У яго «асабістым горкім шчасці» ёсць адна ўцеха для сябе і для людзей — хата без глухой сцяны: «З якога боку ні паглядзі, свяціліся вокны». Чалавек, які адкрыта прагне прастору, нясе дабро не толькі сабе, але і людзям — так можна было б сфармуляваць гуманістычную пазіцыю пісьменніка. І гэта не бяда, што ў яго апавяданнях юнацтва і старасць маюць шмат агульнага. Пра падобныя праявы рамантычных парыванняў, уласцівых дзядам і ўнукам, у свой час расказаў М. Лынькоў, якога моцна хвалявала праблема станаўлення асобы чалавека.

Варта ўспомніць, што прага новых даляглядаў — традыцыйны матыў і канцэптуальны прынцып паказу самасцвярджэння чалавека ў беларускай прозе, і

таму чытач, зразумела, будзе ацэньваць здабыткі сучаснага пісьменніка без скідак на маладосць. Яго цікавіць перш за ўсё пытанне, дзе, у якіх сферах быцця знаходзіць празаік прастор для духу вольнага? Пытанне гэтае, скажам адразу, нялёгкае для ўсіх, хто сёння ідзе ў літаратуру. Каб даць на яго годны адказ у творы, трэба валодаць не толькі талентам мастака і мысліцеля, але і грамадзянскай мужнасцю не ў меншай меры.

У апавяданнях У. Саламахі адказ на гэтае пытанне да канца яшчэ не выкрышталізаваўся. У некаторых з іх («Блізкі далёкі бераг», «Эцюды ля старога млына», «На ўзмежку радасці») аўтар схільны лічыць, што чалавеку, які выйшаў з вёскі, ніштo ў горадзе не зможа кампенсаваць страчаную паўнату адчуванняў. Праўда, яго героі, былыя вяскоўцы, маюць хутчэй за ўсё дачыненне да адваротнага боку гарадской культуры. Дыплом аб вышэйшай адукацыі таксама не ратуе іх ад мяшчанскіх забабонаў наконт сэнсу жыцця. Ігнатовіч з апавядання «На ўзмежку радасці» шмат год не быў у роднай вёсцы. За гэты час не стала ў яго бацькі і бацькавай хаты. Парваўшы сувязь з родным карэннем, ён стаў рабом дробязных клопатаў і інтарэсаў. Хоць ён і выйшаў з вёскі, але ў студэнцкія гады не змог супрацьстаяць модным эталонам «масавай» культуры: любіў хадзіць у бары, «любіў выпіць кілішак, адчуць сябе спакойным, разважлівым, рабіць выгляд чалавека, які ведае вартасць жыцця». У сталыя гады ён таксама «робіць выгляд» — жыве не толькі патрэбнымі, але і непатрэбнымі клопатамі: «Але хіба не так, як ён, жывуць другія, яго саслужыўцы, напрыклад? Так: клопаты аб кватэры, аб мэблі, аб добрым акладзе, пасадзе, аб дачы, машыне...»

Гэтыя клопаты не пакінулі ў яго душы месца для сапраўднай культуры. Па дарозе ў родную вёску ён

убачыў, што на пасаджанай ім калісьці ліпе пасяліўся бусел.

Ігнатовіч нібы абудзіўся: «Не, не дарэмна я яе пасадзіў калісь! ...Не, яшчэ не позна жыць».

Чытач верыць пісьменніку і яго герою: бура хваляванняў, выкліканая вяртаннем да вытокаў, абнаўляе чалавечую душу. «Я быў як перасохлы ручай, які ў далёкай блакітнай смузе шукае вялікай вады, не ведаючы, што напаіць яго можа толькі выток. Вытокі не перасыхаюць нават тады, калі гінуць рэкі»,— прыходзіць да важнай жыццёвай высновы малады журналіст Мікола з апавядання «У горадзе ёсць громаадводы», моцна пакрыўджаны эмацыянальнай беднасцю сваёй абранніцы.

Годная думка, і выказана ў годнай форме.

Але чалавек не можа ўвесь час карміцца з мацярынскага лона. Прыйшла пара — і пупавіну трэба перарэзаць. Трэба думаць пра працяг жыцця, пра чысціню вытокаў, бо і ручаі становяцца ручаямі і рэкамі пры ўмове, што яны будуць імкнуцца да акіяна — вялікага свету жыцця. Ды і з «вытокаў» не адна толькі жывая вада выцякае. З вёскі выйшлі такна сама і прагматыкі: Карповіч («Восеньскі маладзік»), Альбіна («Блізкі далёкі бераг»), Ігнатовіч з сваёй жонкаю («На ўзмежку радасці»).

Ды і паэтычныя натуры не заўсёды свабодныя ад мяшчанскіх уяўленняў. Анатоль Чубаты з Хвайніцы, убачыўшы Альбіну ў легкавіку валасатага суперніка, што быў у «пацёртых да дзірак джынсах і сарочцы ў пеўнях», помсліва думае, як і ён праз два гады работы трактарыстам зможа прыехаць да яе не толькі «на такім жа легкавіку», але, магчыма, нават «з такой жа прычоскай». А ўзяць хоць бы і Валодзю Нехвядовіча, які шукае пакой з відам на вясковы прастор. «Будучыня малявалася яму так: персанальны аўтамабіль, прэзідыумы, нарады, ён займе

месца, з якога будзе павучаць мудрасцям жыцця астатніх...»

Безумоўна, герой мог змяніцца, але змяніў яго ў такім выпадку горад, культура. У творы гэты працэс не паказаны, але пісьменніка за гэта папракаць не варта. Наадварот, яго талент аказаўся зоркім на жыццёвыя супярэчнасці, хоць у дадзеным выпадку на іх аўтар наткнуўся інстынктыўна.

Папроку ж ён заслугоўвае не за тое, што ў жыцці ёсць супярэчлівыя натуры, а за паблажлівасць у адносінах да інфантыльнасці некаторых рамантыкаў, што шукаюць у вёсцы душэўнага камфорту. А між тым жыццё патрабуе ад сучасніка актыўна супрацьстаяць прагматызму, быць абаронцам жыцця, спадчыны, чалавечнасці.

У. Саламаха зрабіў даволі паспяховую спробу ацаніць маладога сучасніка іменна з гэтага пункту гледжання ў апавяданні «Восеньскі маладзік». Аднак і тут яго крытэрыі яшчэ не выкрышталізаваліся. Пры ўсёй сімпатыі да маладога настаўніка Бялецкага ў чытача ўзнікае сумненне наконт таго, ці не захапляецца герой на практыцы тэорыяй «малых спраў».

Ідэяй пошуку свайго «я» прасякнуты таксама і зборнік А. Кажадуба «Гарадок», у які ўвайшла, акрамя апавяданняў, і аднайменная аповесць. Можна з пэўнымі агаворкамі сцвярджаць, што аўтар гэтай кнігі таксама не цураецца лірызму, хаця ў яго мы не знойдзем адкрытага віравання і бунту эмоцый. Наадварот, ён свядома імкнецца арганізаваць эмацыянальную стыхію, надаць ёй стрыманы і мэтанакіраваны характар. На гэтым шляху ў яго ёсць як набыткі, так і выдаткі.

Перш за ўсё трэба адзначыць, што для А. Кажадуба як аўтара першай кнігі даволі шырокім з'яўляецца дыяпазон пошукаў. У стылі суровага баладнага

жанру напісана апавяданне «Лютаўскай замеццю». Пасняховай спробай сатыры адзначаны некаторыя мясціны «Адпачынку». У «Хадосцы» сатырычныя ноткі ўдала пераплятаюцца з паэтызацыяй лепшых рыс народнага характару. Элементы хронікі выразна выступаюць у аповесці «Гарадок». «Паход» прасякнуты лёгкай ironіяй і цёплай усмешкай, а ў лірыка-псіхалагічным эцюдзе «У канцы лета» малады празаік спрабуе авалодаць паэтыкай плыні.

У цэлым жа першая кніга А. Кажадуба засведчыла, што яе аўтар імкнецца разглядаць героя і рэчаіснасць з пэўнай дыстанцыі. Выключэннем хіба з'яўляецца апавяданне «У канцы лета», дзе выкарыстана «я-форма». Лірычны герой гэтага апавядання шукае, можна сказаць, самога сябе. Аўтар не перабольшвае яго магчымасцей. Духоўная актыўнасць героя праяўляецца не ў сацыяльным дзеянні, а ў самааналізе. А. Кажадуба цікавіць малады чалавек, здольны да самакантролю і самаачышчэння. Магчыма, сёй-той папракне пісьменніка за тое, што яго герой шукае душэўную раўнавагу не ў грамадскай дзейнасці, а ў сузіранні жыцця прыроды. Герой і сам разумее, што бесклапотна пражытыя дні збоку могуць паказацца марна страчаным часам. Але на самой справе ім кіруе жаданне ўлавіць пульс часу, акрэсліць свае адносіны да яго. Па сутнасці, герой апавядання падсвядома імкнецца авалодаць рытмамі эпохі, рытмамі духоўнага жыцця сучасніка. Гэтае імкненне — самае істотнае ў духоўным абліччы ўсіх герояў зборніка, яно вызначыла і характар творчых пошукаў, асаблівасці паэтыкі.

У апавяданні «У канцы лета» герой на працягу некалькіх дзён, праведзеных у адзіноце на беразе возера, успамінае час адпачынку на беразе Чорнага мора: «Усе разам збіраліся мы звычайна ў гадзіны залатой перадвячэрняй цішыні. Сонца трапіла дзённы

бляск, і мазаічныя цені акацый выразна выступалі на гарачай зямлі. Гронкі чорнага вінаграду рэзка вызначаліся ў струменях мяккага святла. У паветры знікала лішняе золата, яно астывала. Яно нават рабілася празрыстым, як крыштальнае шкло неверагоднай тонкасці, і чуць-чуць звінела». Не меней прывабнай была і ноч — «мяккая і пяшчотная, як ледзь улоўны дотык пуховай хусткі». Жыццё, прызнаецца герой, «здавалася надзіва прывабным».

Атмасфера духоўнай свабоды і раскаванасці абуджала патрэбу ў своеасаблівых сувязях паміж людзьмі: «Пасля пачыналіся размовы, якія пераходзілі ў спрэчкі. Спрачаліся аб усім, што каму прыходзіла ў галаву». І вось тут, адзначаючы чуласць героя да паэтычных карцін прыроды, хочацца ўсё ж заўважыць пісьменніку, што ён дарэмна не захацеў раскрыць змест размоў і спрэчак. Чытач, выхаваны на класічных узорах псіхалагізму Талстога, Чэхава, Коласа, Чорнага, ведае, што падобныя сітуацыі заўсёды ствараліся ў творы, каб глыбей адчуць нейкую важную ісціну, пранікнуць у сутнасць жыцця. І шкада, што А. Кажадуб не толькі не акрэсліў сваіх адносін да выпадковых размоў і «спрэчак» у выпадковай групе людзей, але нават і не закрануў кола іх тэм. Гэта збядняе чалавечы змест яго апавядання.

Зразумела, названую хібу ў нейкай меры можна вытлумачыць маладосцю героя, ад імя якога і вядзецца апавяданне, але ў такім выпадку існуе патрэба больш патрабавальна паставіцца да чалавека, якому прыйшла пара быць сталым. Пісьменнік, будучы не заўсёды дакладным у ацэнках юнацкага эгацэнтрызму, дакладна фіксуе ўнутраныя зрухі ў свядомасці героя. Час, праведзены на поўдні, быў «напоены працнечнай празрыстасцю, слабым пахам флёксаў, прасякнуты шчымлівым чаканнем незвычайнага». Бывалі дні, калі ён «цягнуўся так павольна, быццам ён

таксама плавіўся на сонцы і расцягваўся ў бясконцую нітку».

Звычайна ў літаратуры нашых дзён падкрэсліваецца ліхаманкавы рытм эпохі. А. Кажадуб востра ўлаўлівае нешта зусім процілеглае — пустоты, пазбаўленыя ўсялякага духоўнага напружання. Пакуль што не ўсюды яшчэ ў яго творах адчуваюцца выразныя адносіны аўтара да падобных з'яў, але праблема насычанасці часу прыцягвае яго ўвагу пастаянна: «Дні цягнуліся быццам і доўга, аднак зусім непрыкметна». Чытача, зразумела, цікавіць пытанне, якім духоўным зместам былі запоўнены гэтыя дні. Аўтар намячае цікавую калізію: «Ішоў час, і неяк зусім нечакана я і Наталля пачалі бываць разам». Але дарэмна чытач спадзяецца на паказ духоўнага жыцця герояў. «Не трэба казаць, якія гэта былі дні»,— адразу спыняе яго цікаўнасць пісьменнік, але чытач з гэтым не згодзен, хаця б таму, што ва ўзаемаадносінах герояў бачыцца «нейкая няскончанасць, дакладней, няўпэўненасць». Вось тут якраз і трэба было б сказаць, «якія гэта былі дні», чаму «скончылася ўсё так, як часта заканчваецца ў чалавечым жыцці: спачатку яна паехала ў Растоў, дзе вучылася ў інстытуце, неўзабаве і я мусіў вярнуцца ў Мінск».

Закранаючы праблему «чалавек і час», А. Кажадуб імкнецца паказаць сваіх герояў па-за дробязямі быту. Героі і самі імкнуцца выключыць сябе з ціскоў штодзённшчыны, устойлівых забабонаў. У апавяданні «Адпачынак» Сяргей і Таня праводзяць свой водпуск на перанаселеным поўдні. Трапіўшы ва ўладу яго ўстойлівых звычак, яны пачалі траціць узаемную павагу адно да аднаго. Вяртанне ў Мінск было ратункам для маладой сям'і. Яснасць цікавай задумы парушыла нечаканае аўтарскае сцверджанне ў канцы апавядання: «А праз тры гады кожны з іх успамінаў той жнівень на Чорным моры як цудоўны адпачынак,

якіх бывае мала і рэдка». Зусім незразумела, якую паэзію ўбачылі героі апавядання ў сварках, што былі іх пастаянным спадарожнікам у час «цудоўнага» адпачынку на поўдні. Больш вытрыманым з'яўляецца апавяданне «Паход», у якім з гумарам гаворыцца пра юнакоў Віціка Мацкевіча і Сашу Валовіка. Яны вырашылі пазбавіцца празмернай апекі з боку бацькоў і нейкі час пажыць у палатцы над возерам. Планы ў іх, як і прыгоды, былі куды больш сціплыя, чым у славутых палескіх рабінзонаў, але паход дапамог хлопцам вызваліцца ад непатрэбных прывычак, што ўкараніліся ў гарадскі побыт.

У апавяданні «Хадоска» старая жанчына беларускай вёскі супрацьпастаўляецца сваім шматлікім нашчадкам, для якіх пагоня за рэчамі стала мэтай існавання. Калі пра выпрабаванні гарадскіх юнакоў у паходзе аўтар гаварыў з гумарам, то тут ужо выразна гучыць элегічная нота, намячаюцца драматычныя калізіі. Можна спадзявацца, што выкрыццё спажывецкай філасофіі зойме важнае месца ў творчасці А. Кажадуба. Гэта пацвярджаюць яго апавяданні «Размова» і «Транзістар», змешчаныя ў 11-м нумары часопіса «Полымя» за 1980 год. Але на дадзеным этапе, калі пісьменнік і блізкі яму герой знаходзяцца ў стадыі станаўлення, найбольшая ўвага ў творах аддаецца таму, што мы завем непераходнымі каштоўнасцямі ў духоўным жыцці асобы.

Замілаваннем да роднага кутка прасякнута аповесць «Гарадок». Адчуваецца, што аўтар свайму маленькаму герою Віціку шмат перадаў з свайго ўласнага вопыту. Жывучы ў Ліскавічах — «маленькім гарадку на поўначы Палесся, дзе стаяць у садах звычайныя вясковыя хаты, дзе вечарамі брыдуць па вуліцах, уздымаючы пыл, каровы, дзе пасвістваюць на чыгунцы паравозы»,— Віцік непрыкметна ўбірае ў сваю душу народны аптымістычны погляд на жыццё,

вучыцца радавацца і быць шчаслівым у родным свеце.

Паэтычныя малюнкі маленства, сагрэтыя ў аповесці цёплым гумарам, нагадваюць у асобных месцах класічныя старонкі беларускай прозы для дзяцей. Трэба адзначыць таксама і тое, што ў аповесці «Гарадок» герой паказаны не на пустынным беразе, а ў чалавечым свеце. Майстэрства пісьменніка праявілася ў тым, што абрысы некаторых тыпаў ён акрэсліў скупымі, але выразнымі штрыхамі. Такімі, напрыклад, з'яўляюцца вобразы завуча школы — няскладнага, але шчырага чалавека, празванага Кнасам, мястэчковага шаўца Брацкае Сэрца, які рэдка калі бывае цвярозым. Гэтак жа выразна намаляваны ў аповесці і вобразы дзяцей, сярод якіх, як і сярод дарослых, ёсць розныя — добрыя, капрызныя, праз меру свавольныя, ціхія.

У аповесці паказана таксама, як буры вялікага жыцця закранаюць свядомасць маленькіх жыхароў. На жаль, пра перажытую бацькамі Віціка крыўду і перамогу справядлівасці ў аповесці гаворыцца мімаходам. Намечаная аўтарам сюжэтная лінія магла б значна пашырыць межы сацыяльных даляглядаў юнага чытача, калі была б вытрымана паслядоўнасць яе развіцця.

Аповесць «Гарадок» сведчыць аб тым, што А. Кажадуб настойліва шукае і знаходзіць у сучаснасці перш за ўсё яе паэтычны змест. Часавыя «паўзы», з якімі сустракаешся ў апавяданнях, у аповесці запоўнены непадробнай чысцінёй і паэзіяй маленства, карціны якога ў творы раскрываюцца з нетаропкай паўнатой.

Пра напрамак творчых пошукаў А. Кажадуба нямала гаворыць апавяданне «Лютаўскай замеццю». Тут у цэнтры ўвагі таксама жыццё падлетка — аднаго з тых, чыё маленства супала з суровым часам

вайны. Калі ў названых раней творах А. Кажадуб гаварыў пра тое, што могназіраць, то тут аўтар павінен быў абапірацца на творчую фантазію. І трэба сказаць, што яму, у цэлым, удалося стварыць суровы і праўдзівы малюнак часу, калі ў вёсцы лютаваў тыф і голад, калі малым дзецям даводзілася хаваць мёртвых бацькоў. Праўда, чытачу, знаёмаму з апісваемай рэчаіснасцю не па кнігах, цяжка пагадзіцца з тым, што ў заледзянелай сялянскай хаце можна было знайсці ў лютым яйкі, што чай мог быць звычайнай з'явай. Ды справа не ў гэтым. Непадробным драматызмам вылучаюцца радкі, у якіх гаворыцца, як ачуньваў Макар ад тыфу, як, вярнуўшыся са школы, не знайшоў бацькоў дома, як ён у трупярні адшукаў мёртвую маці, як сам вырашыў пахаваць яе на сваіх могілках...

Сюжэт апавядання «Лютаўскай замеццю» нескладаны, але яго прастата падкрэслівае ўнутраны драматызм.

Калі супаставіць розныя па сваёй танальнасці «Гарадок» з «Лютаўскай замеццю» — ідылію і баладу,— то можна вызначыць характэрны для іх аўтара напрамак эвалюцыі. Вызваляючы сваіх герояў ад дробязнай мітусні, А. Кажадуб імкнецца запоўніць мастацкую форму паэтычным і драматычным перажываннем, заснаваным на рэальных фактах быцця. Ёсць усе падставы лічыць абраны пісьменнікам шлях перспектыўным і правільным.

Кнігу прозы Артура Цяжкага «Сустрэча пасля вясны» складаюць апавяданні. Праблема самасцвярджэння чалавечай індывідуальнасці тут выяўлена яшчэ больш акрэслена, чым у вышэй разгледжаных зборніках У. Саламахі і А. Кажадуба. У аўтара таксама намецілася сваё поле даследавання чалавечага духу. А. Цяжкага менш цікавіць перажыванне, ён больш увагі аддае паказу дзеяння. Гэтым абумоўлена

павышаная цікавасць празаіка да напружаных сітуацый.

Праўда, нельга сцвярджаць, што А. Цяжкі наогул адмаўляецца ад эмацыянальнага пісьма. Апавяданні «Гумно» і «Ужо сонейка за лес коціцца» з'яўляюцца адкрыта лірычнымі творамі. Іх можна лічыць своеасаблівымі вехамі ў творчых пошуках празаіка.

А. Цяжкі востра адчувае, што яго пакаленню выпала жыць у час вялікіх сацыяльных зрухаў. Сялянскі ўклад жыцця, які быў жывым кодэксам народнай маралі і этыкі, адыходзіць у нябыт. Вось чаму сёння важна разабрацца ў скарбах народнай душы, у тым, што з'яўляецца сапраўднай каштоўнасцю, што — шкодным перажыткам. Такая пазіцыя ў нашы дні, калі ў літаратуры часам ажываюць славянафільскія павевы, садзейнічае аналітычнаму ўспрыманню рэчаіснасці.

Філосафамі, якія супастаўляюць век цяперашні і век мінулы, у апавяданні «Ужо сонейка за лес коціцца» з'яўляюцца Юзюк, яго жонка Юзэфа і сястра Зося. Гэта людзі на схіле свайго веку, яны самі ведаюць, што іх хутка «ў сасоннік завязуць», але цяпер ім «давай пра жывое гаварыць». І вось гучыць у хаце песня пра «дзявочае гулянне, дзецюкова ўздыханне». Успамінаючы мінулае, гэтыя пажылыя людзі заўважаюць, што іхнія равеснікі ўмелі быць вясёлымі без віна, што застолле было заўсёды бедным, што «жыццё Саветы добрае далі», але дабрабыт яшчэ не ўсё ў чалавечым жыцці: «А вот весяліцца людзі развучыліся. Як бы там раней ні было, але ўжо калі збяруцца, то і напяюцца, і наскачуцца, і нагаворацца. А цяпер злятуцца, вочы зальюць і варлыжацца».

Духоўнае разняволенне асобы і сапраўды не абыходзіцца без выдаткаў: ёсць сярод маладых «да атруты падкія».

У беларускай літаратуры з яе схільнасцю да

паэтызацыі народнага быцця ўвогуле не назіраецца праяў ідэалізацыі мінулага. Героі А. Цяжкага, незалежна ад іх узросту, заўсёды адчуваюць сваю адказнасць перад жыццём, і ніякая атрута іх не спакушае. Яны ў аднолькавай ступені не прымаюць ні моднага нігілізму, ні заскарузлага ўласніцтва.

У апавяданні «Гумно» выгляд закінутае будыніны навеяў аўтару розныя ўспаміны. Асабліва выразна намалявана сцэна, калі сыны ў час смерці бацькі не маюць часу паставіць свечку: кожны стараецца як найхутчэй адшукаць схаваныя бацькам у гумне грошы.

А. Цяжкі глядзіць на жыццё цэпкім вокам, і там, дзе сёй-той схільны бачыць толькі ідылію, ён адкрывае дзеянне супярэчнасцей. У апавяданні «Нялюбая» старая Акуліна зненавідзела пляменніцу Ядзю за тое, што тая развялася з мужам. «Капейкі не прыносіў, п'янстваваў ці, можа, за чужымі спадніцамі лётаў?» — нібыта і слушна дакарае яна пляменніцу. Але ў Ядзі ёсць свае погляды на сямейнае шчасце: «Ён жа як дзікар усё роўна. Пры жанчынах, пры дзецях — маць-перамаць. Вечна няголены, злы, і ніякай іншай гаворкі ў яго няма, як толькі пра грошы, пра калым». Выпрабаваннем для Акуліны і ўсіх яе сваякоў у апавяданні стаў лёс маленькага Дзяніскі, які пасля раптоўнай смерці маці застаўся сіратой. Акуліна, яе сын Олюсь і сват пабаяліся лішняга рота ў хаце, хлопчыка ў сваю сям'ю ўзяла Ядзя.

Малюючы вобраз хцівай Акуліны, А. Цяжкі ў нечым нават пайшоў наперакор сучасным літаратурным звычаям, але ён затое застаўся верным жыццёвай праўдзе. Не толькі дабро, але і маральнае зло, у тым ліку і спажывецкая філасофія, падкрэслівае пісьменнік, мае свае карані ў мінулым, і перш за ўсё ў душэўнай чэрствасці, у індывідуалізме.

Героі А. Цяжкага не гавораць узнёслых слоў пра

жыццё, але яны імкнуцца ў паўнацэнны заўтрашні дзень. Аўтар звычайна паказвае іх на рашаючых рубяжах пошукаў вялікага сэнсу. Пра іх не скажаш, што яны людзі без багажа. Наадварот, усё перажытае імі жыве ў памяці. Непадкупная памяць, гаворыцца ў аднайменным апавяданні,— «як вуголле пад попелам. І нельга яе падкупіць ні дастаткам, ні ціхім жыццём, ні вінаватым прабачэннем ворага». Усведамленне гэтай ісціны з'яўляецца, бадай, галоўнай выніковай думкай, з якой заслужаны калгаснік Ігнат Петрашкевіч заканчвае жыццё. Ён не злапомны, але дараваць канаючаму Лазарэнку паклёп і скалечаную перад вайной маладосць не можа. Гэта было б здрадай праўдзе і маралі.

Пісьменнік таксама выносіць суровы прысуд чалавеку, які праз сваю неахайнасць страціў памяць. Чалавек «без багажу», палымяна сцвярджае А. Цяжкі, няздольны ні на якую адказнасць перад жыццём. Пафас гэтага сцверджання з асаблівай сілай выказаны ў апавяданні «Наступіць заўтрашняя раніца», якое можна лічыць адным з самых яркіх твораў сённяшняй прозы. Яго вартасці не толькі ў выразна акрэсленых контурах канфлікту і характару, але і ў паказе самаруху, самаразвіцця падзей. У іншых творах А. Цяжкі паведамляе аб рашэнні, якое прымае ў складанай сітуацыі чалавек, але сувязь паміж суб'ектам і сітуацыяй часта бывае чыста знешняя. У апавяданні «Наступіць заўтрашняя раніца» сітуацыя выспявае. Цяга Антона да самазабыцця, да гарэлкі прывяла яго да поўнай страты арыентацыі. Пагроза, якая навісла над жыццём хворага сына, засталася ім не заўважанай, і хлопчык загінуў. Такую навіну нясе бацькам заўтрашняя раніца...

Выкрываючы індывідуалістычную філасофію, А. Цяжкі паступова ўдасканальвае крытэрыі маральнай і эстэтычнай ацэнкі сучасніка. На першы план

аўтар выносіць думку аб адказнасці чалавека за будучыню, за жыццё. Пры гэтым аналітычная думка пісьменніка вельмі гнуткая. У адным выпадку ён бачыць бацькоў, абыякавых да лёсу дзяцей («Банальная гісторыя», «Яблыкі»), у другім — з натхненнем апавядае, як у вялікай сям'і звычайнай жанчыны Ліліі Канстанцінаўны адзінокая Рута становіцца сваім чалавекам.

А. Цяжкі паспяхова знаходзіць адзінку вымярэння сучаснасці ва ўсёй яе складанасці. У паўнаце малюнка — крыніца аптымізму яго твораў.

У святле ідэі памяці і адказнасці вырашаецца ў першым зборніку А. Цяжкага праблема так званага «вешчызма» ў сучасным жыцці. «Малінавыя «Жыгулі» і «Сенсацыя» — найбольш арыгінальныя ў зборніку апавяданні на гэтую тэму.

Пра няўдзячных вясковых дзяцей, што прымусілі бацькоў збыць хату і худобу дзеля аўтамабіля, у літаратуры ўжо гаварылася не раз. А. Цяжкі ставіць пытанне інакш: у «Малінавых «Жыгулях» ад моды не можа адстаць маці: «Яна спіць і бачыць сваіх сыноў у малінавай легкавушцы». Дзеля прэстыжу Мальвіна гатова запрэгчы сябе ў непасільную працу, але яе сыны і муж, на шчасце, маюць выдатны імунітэт супраць культу рэчаў.

Пра тое, як у пагоні за блакітным «Масквічом» страціў маладосць, шчасце і дачку Алесь Самусевіч, гаворыцца ў апавяданні «Сенсацыя». Яго пратэст супраць фальшывых ідэалаў праявіўся ў дзікай і сляпой форме: «Людзі!..— крычыць ён сярод вуліцы, крышачы ломам сваю машыну.— Глядзіце, як Алесь Самусевіч сваё багацце нішчыць. Не трэба яму багацця! Хопіць! Наеўся!»

Раскрываючы маральна-этычныя канфлікты часу, А. Цяжкі падкрэслівае, што лёс чалавека шмат у чым залежыць ад яго ўнутранай зоркасці, маральнай чыс-

ціні і сілы. Пісьменнік імкнецца выхаваць у чытача імунітэт супраць захаплення фальшывымі ідэаламі — стэрэатыпамі, якія бярэ на ідэалагічнае ўзбраенне «масавая культура». Сучасны чалавек павінен валодаць вялікай унутранай сілай, гістарычнай памяццю і прынцыповасцю, каб сцвердзіць хараство нашага побыту.

Такі чалавек — рэальнасць, а не абстрактны ідэал. Часцей за ўсё гэта сціплы рамантык, якому нават шкада наступаць на «жоўта-аранжавае лісце каштанаў, такое чыстае і яркае». Ён не заўсёды ўмее ўладкаваць сваё асабістае жыццё («Усе людзі — як людзі...»), але ён цвёрда ведае сваё прызначэнне, і таму заўсёды парывае з носьбітамі фальшывых ісцін, смела ідзе сваёй дарогай — дарогай сцвярджэння чысціні, радасці і праўды. Значэнне перамогі, атрыманай станоўчым героем у апавяданнях А. Цяжкага, абмяжоўваецца ўсяго толькі бытавымі межамі, але яна заўсёды сапраўдная, таму што ў побыце прадметна рэалізуецца быццё і права на мацярынства («Юльця»), на бацькоўства («Тата Андрэй і сын Віця»), духоўная свабода асобы («Філасофія дзядзькі Паўлюка»), справядлівы прысуд за паклёп («Непадкупная памяць»), за безадказнасць («Наступіць заўтрашняя раніца»).

Тэматычна блізкімі да разгледжаных з'яўляюцца творы і іншых пачынаючых празаікаў. У апавяданнях, напісаных на бытавым матэрыяле, прыкметную групу складаюць тыя, у якіх зроблена спроба апаэтызаваць душэўнае хараство людзей працы — часцей за ўсё прадстаўнікоў старэйшага пакалення ў сучаснай вёсцы. Гэтыя матывы характэрны для апавяданняў «Прыстань» («ЛіМ», 16.V.1980) У. Рубанава, «Цётка Стэфа» («ЛіМ», 14.III.1980), «Музыка», «Дзёмка» і «Нязвыклы спамін» («Маладосць», 1980, № 7) Ірыны Каспяровіч, «Сад» і «Хмарна» («Работніца і ся-

лянка», 1980, № 1, 8) Віктара Куліненкі, «Пастушок» («Работніца і сялянка», 1980, № 5) Ніны Радзівончык, «Таксі! Хто свабодны» («ЛіМ», 23.V.1980) Анатоля Пенязя, «На пакосе» («Беларусь», 1980, № 8) Васіля Найдзіна, «Характарыстыка» («Беларусь», 1980, № 12) Анатоля Ярася, «Антонаўкі» («Маладосць», 1980, № 11) Міхася Барэйшы. Адчуваецца, што маральныя вартасці чалавека працы для маладых герояў і аўтараў названых твораў — эталон і арыенцір у духоўным жыцці. Сярод твораў на гэтую тэму вылучаюцца сваім пафасам і сюжэтна-кампазіцыйнай дасканаласцю два невялікія апавяданні Уладзіміра Арлова «Сыны бабкі Грыпінкі» і «Певень» («ЛіМ», 4.І.1980). Хочацца адзначыць таксама высокую культуру эмоцый і пачуццё адказнасці, з якім малады аўтар ставіцца да чалавека і роднага слова.

У. Цвяткоў у аповесці на студэнцкую тэму «Прыйдзе вясна» («Маладосць», 1980, № 7) паказвае, як нялёгка ў сучасным свеце супрацьстаяць пагрозе абясцэньвання духоўных каштоўнасцей. Вядзенічу прыдае сілу памяць аб сваіх блізкіх, нябожчыцы сястры.

Нікольні не прыніжаючы ролі бытавога матэрыялу, трэба, аднак, заўважыць, што вытокі маральна-этычных канфліктаў, да паказу якіх маюць схільнасць маладыя празаікі, пачынаюцца не толькі ў бытавой сферы. Паглыбленне сацыяльнага аналізу заўсёды было неабходнай умовай творчага росту мастака. Актуальная гэтая задача і для сучаснага літаратурнага працэсу. Імкненнем пашырыць рамкі сацыяльнай актыўнасці героя прасякнуты аповесці «Дарога ў два канцы» Я. Лецкі і «На адзін дзень» М. Кацюшэнкі, «Адчай» і «Вяселле ў Бяражках» В. Блакіта могуць быць адным з самых яркіх прыкладаў таго, як аўтар, пашыраючы сацыяльны кру-

гагляд, паспяхова вызваляецца ад літаратуршчыны. Канфлікт у гэтых аповесцях адлюстроўвае сутычку людзей розных сацыяльных арыентацый, былых сяброў, якія доўгі час лічыліся аднадумцамі, непадзельным цэлым. Прынцыповы ж мастацкі аналіз пісьменніка паказвае, якія глыбокія, хоць і не заўсёды відавочныя супярэчнасці існуюць у грамадскіх мікраструктурах. Ідэйны паядынак паміж парторгам Былічам і дырэктарам Салавейчыкам у «Адчаі» выходзіць далёка за межы завода, закранае інтарэсы міністэрства. У напружаныя ўзаемаадносіны паміж Міхасём і Ірынай, Міхасём і Любай уцягнуты ўсе ўдзельнікі невясёлага вяселля ў Беражках у аднайменнай аповесці. В. Блакіт добра адчувае ўнутраную логіку развіцця маральна-этычнага канфлікту, абсягі яго дзеяння, але пісьменнік, на жаль, праз меру ашчадна ставіцца да эмоцый чытача, і развіццё сітуацыі прыпыняецца адвольна. Між іншым, варта ўлічыць, што ў беларускай літаратуры ёсць выдатныя ўзоры мастацкага даследавання тыпаў, няздольных кіраваць ходам мірнага жыцця — грамадскага і асабістага. А ў маладой прозе развіццё сюжэтных ліній, якія выходзяць за рамкі быту, часта штучна абрываецца ці стрымліваецца. Адсутнасць драматызму ў такім выпадку кампенсуецца сентыментальнасцю, якая мяжуе з абыякавасцю да чалавека. Гэтая хіба асабліва кідаецца ў вочы там, дзе пісьменнік эксплуатуе трагічныя выпадкі. З твора ў твор пераходзяць эпізоды гібелі героя ў аўтамабільнай катастрофе, самаахвярнай сутычцы з хуліганамі, на вытворчасці. Насцярожвае тут тое, што пра трагедыю гаворыцца мімаходам...

Пашыраючы кола сацыяльнага даследавання, маладая проза зможа заваяваць новыя вяршыні ў даследаванні канфліктаў эпохі і псіхалогіі чалавека.

1981

Прасветліны

Нататкі аб прозе У. Рубанава

Да першых твораў У. Рубанава крытыка паставілася даволі прыхільна. Пазней пісьменніку даводзілася чуць папрокі за ардынарнасць герояў і канфліктаў. Сёння, калі чытачу ўжо вядомы тры кнігі У. Рубанава — «Вокны без фіранак» (1981), «Пахі адталай зямлі» (1984) і «Цёплы пух адуванчыкаў» (1987) — ёсць магчымасць глыбей зразумець кірунак творчых пошукаў аўтара, яго здабыткі і магчымасці.

Пробным каменем для любога пісьменніка была і застаецца праблема героя. Нарматыўная крытыка звычайна арыентуе аўтара на тыя ці іншыя схемы ідэальнага героя і пагардліва ставіцца да паказу жыцця звычайных людзей. Пісьменнік, творчы лёс якога арганічна звязаны з лёсам народа, не можа аддаць свой талент на эстэтызацыю выключных эмоцый героя-звышчалавека. Грамадская думка нашага часу добра ўсведамляе, да якіх катаклізмаў прыводзіць людзей масавае захапленне выключнымі героямі незалежна ад таго, шчырае яно ці паказное.

Праблематыка прозы У. Рубанава разгортваецца ў рэчышчы гуманістычных традыцый беларускай літаратуры з яе абвостранай цікавасцю да лёсу і будучыні людзей з сацыяльнага «нізу». Пісьменнік унутрана перакананы, што цікавасць да жыцця простых людзей нікольні не зніжае ідэйна-філасофскіх вартасцей прозы. Мастацкія творы, прасякнутыя думкай аб праве звычайнага чалавека на паўнацэннае жыц-

цё, звычайна ўздымаюцца да шырокіх сімволіка-філасофскіх абагульненняў.

У прозе У. Рубанава крытыка пакуль што вылучае яе сацыяльна-бытавы змест, хоць не меншай увагі заслугоўвае і своеасаблівая, някідкая на фоне адкрытай міфалагізацыі сімволіка і экспрэсія.

У напісаным на падставе чутых успамінаў апавяданні «Пастушок» аўтар не прэтэндуе на дакладнае ўзнаўленне трагічных рэалій ваеннага часу. Пісьменнік адносіцца да пакалення, якое, нарадзіўшыся пасля вайны,— адчувае яе разбуральную сілу па-свойму. Рахунак вайне ў апавяданні «Пастушок» увасоблены не толькі ў трагічных калізіях сюжэта, але і ва ўсёй канцэптуальна-вобразнай структуры, цэнтрам якой з'яўляецца думка пра лёс звычайных людзей — дробных пташак, гнёзды якіх гараць у вогненным смерчы. Малюнак, які ўбачыў раніцай за некалькі гадзін да сваёй пагібелі хлопчык,— гэта своеасаблівы камертон, па якім настроена проза У. Рубанава каля самых вытокаў: «Раней сітавак шмат вялося ў саламянай страсе старога калгаснага гумна, але яго спалілі, і сітаўкі рассяяліся; дзе іх цяпер гнёзды — Вася не ведаў». Вобраз дробных птушак і спаленых гнёздаў у апавяданні «Пастушок» невыпадковы. Яго сэнсавыя вытокі пачынаюцца ў апавяданні «Плісіца», змешчаным у першай кнізе «Вокны без фіранак». У апавяданні гаворыцца пра тое, як Ахрэм Мацвяёнак не знайшоў узаемаразумення з сям'ёй вучоных інтэлігентаў-псіхолагаў, якія прапанавалі чалавеку грошы за тое, што ён паказаў рыбнае месца. Апавяданне магло быць пабудавана і на гэтай псіхалагічнай калізіі і было б не горшым, але і не лепшым за іншыя, у якіх выкрываецца эмацыянальны прымітывізм сучасных інтэлектуалаў. У. Рубанаў да гэтай калізіі далучае тое, што яму руціць больш за іншае. З фармальнага боку структура атрымалася не вель-

мі зграбная, але затое традыцыйны вобраз вяскоўца тут засвяціўся новымі гранямі. Ахрэм Мацвяёнак заслужыў новую мянушку і стаў Плісіцай. Гэта здарылася ранняй вясной. На беразе ракі стаялі людзі і ніхто не ведаў, як ўратаваць чалавека, якога нясла пасярэдзіне ледзяная плынь. Ахрэм з незвычайнай лёгкасцю асядлаў бервяно і паплыў напярэймы асуджанаму на пагібель. «Ну акурат плісіца,— крутнуў злыселай галавой стары Даніла, прыціскаючы да грудзей шапку.— Ета ж трэба дзяржацца на той гнятовіне. Не дай божа...» З гэтага моманту за Ахрэмам і замацавала вёска новае прозвішча — Плісіца, як ганаровае званне за лёгкую гатоўнасць да самаахвяравання ў імя чалавека.

Ідучы сваім шляхам у рэчышчы нацыянальных традыцый, У. Рубанаў уздымае бытавыя малюнкі і дэталі на ўзровень вобразаў-сімвалаў, у якіх увасоблены роздум пісьменніка пра веліч душы нашага народа і яго хісткае шчасце над цёмнымі вірамі эпохі.

Проза прадстаўнікоў старэйшага пакалення зрабіла многае для таго, каб знайсці «філасофскі камень» (В. Быкаў) эпохі, устанавіць агульныя заканамернасці ў гістарычным абліччы даваеннага і ваеннага часу. Прадстаўнікі пасляваенных пакаленняў настойліва суадносяць сучаснасць з блізкім і далёкім мінулым. У плане праблематычным проза У. Рубанава мае шмат агульнага з прозай А. Жука, В. Гігевіча, Г. Далідовіча, якіх не так даўно лічылі найбольш энтээраўскімі пісьменнікамі. Проза У. Рубанава — гэта голас пакалення, якое на ўзлёце развіталася назаўсёды з сваімі гнёздамі ў Рэпкавічах ці Малінаўках, афіцыйна ў хуткім часе залічаных да неперспектыўных, пазбаўленых будучыні. Ва ўмовах гарадскога побыту, дзе стандартызацыя выцясняе рэшткі нацыянальнай бытавой культуры і мовы, замяняючы іх культурай масавай і канцылярска-буль-

варным жаргонам, мігранты адчуваюць сябе няўтульна. У. Рубанава цікавіць здольнасць мігрантаў супрацьстаяць пагрозе духоўнага абясцэньвання. Пісьменнік перш за ўсё імкнецца акрэсліць маральна-эстэтычныя арыенціры. З гэтай мэтай У. Рубанаў у сваіх апавяданнях звяртаецца да сацыяльна-псіхалагічных тыпаў, якія даўно сталі традыцыйнымі ў нашай прозе. «Працу. Працу я люблю ўсё жыццё»,— гаворыць пра сябе адзінокая пажылая жанчына ў адным з апавяданняў пра вёску. Словы гэтыя нічога не гавораць юным модніцам з горада, што пакутуюць у восеньскай баразне: у іх зусім іншае ўяўленне пра любоў і працу.

Праблема пераемнасці маральных каштоўнасцей стала адметнай рысай сучаснай літаратуры. У. Рубанаў вырашае яе па-свойму: пісьменніка цікавіць вастрыня маральнага зроку. Яна ўласціва персанажам яго апавяданняў пра вёску — «Буслы на снезе», «Тры дні ў касавіцу», «Усё жыццё любіла». Зрок героя-апавядальніка здольны і ў гарадской мітусні людскога птаства вылучыць дробную птушку з вялікім сэрцам або з вялікай ранай. У аўтарскім набытку з'яўляюцца апавяданні, рызыкоўныя з этычнага пункту гледжання. У імпрэсіі «Люсінка» размова ідзе пра карліц, якія прагнуць паўнацэннага дзявочага і мацярынскага шчасця. У мініяцюры «Праз дарогу» гаворыцца пра неаслабнае духоўнае і фізічнае напружанне дзяўчыны, якая на мыліцах пераходзіць вуліцу. У. Рубанава цікавіць штодзённая драма звычайнага жыцця, ён аддае сваю ўвагу не чалавеку на хадулях, а чалавеку на мыліцах, яго імкненням да святла і прастору. У тэматыцы і сюжэтабудове апавяданняў выразна адчуваецца іх дэкларацыйны, г. зн. усвядомлены праграмны кірунак. Прыбіты даждждом ляснь капёк — зноў-такі дробная птушка, па велічыні такая ж, як і пліска,— адагрэўшыся,

рвецца на святло і трапляе ў распаленую печ. Такая сюжэтная калізія ў мініяцюры «На святло», якая сваёй змястоўнасцю нагадвае лепшыя ўзоры філасофска-алегарычнай прозы. Падобныя мастацкія структуры з'яўляюцца вынікам глыбокага перажывання шляхоў маладога пакалення, што ва ўмовах узмоцненай урбанізацыі шукае святла на стыку дзвюх стыхій: за плячыма ў яго дзяцінства, працоўны ўклад вёскі, яшчэ не разбэшчанай спажывецкімі амбіцыямі, а наперадзе — цынізм, узведзены ў норму дэнацыяналізаванай бюракратыяй, бульварныя эталоны культурных эрзацаў. Шмат хто з маладых мігрантаў рынуўся на падманлівае святло, спапяліўшы сваю душу. Невыпадкова ў апавяданні «Перад вяселлем» прычынай для знаёмства з'яўляецца ўсяго толькі імкненне героя як-небудзь прадухіліць магчымую памылку зусім яшчэ наіўнай студэнткі.

Сучаснае зло палае не толькі ў выглядзе полымя. Яно яшчэ можа аплесці душу нібы «чорны павой», калі выкарыстаць вельмі ёмкі вобраз з аднайменнай аповесці А. Жука. У. Рубанава цікавіць здаровы інстынкт, які кіруе асобу да святла. У раннім апавяданні «Свеціцца лісце» юнак Алесь адчувае, што яму нечага «не стае». Ён многа думае, але адчувае, што яго думкі «не тыя, не галоўныя», што глыбіня іх уяўная. І сапраўды, да кораня рэчаў выпускнік універсітэта пакуль што не дайшоў. Яму здаецца, што першапрычына яго турбот — неакрэсленыя адносіны з Людкай. Аднак чаканая «нейкая таямнічая відушчасць» не прыйшла да Алеся і пасля таго, як яны з Людкай выпілі на ўлонні прыроды марачнага віна і ўволю нагледзеліся ў вочы адно другому. А тым часам чорны павой — шаблоны бездухоўнасці — паціху, але настойліва вяжуць рукі. Праўда, калі наляцеў вецер, Алесь раптам зрабіў адкрыццё для сябе: лісце спадыспаду свеціцца. Але не ўсіх гэтае святло

кранае. Людка задаволена эталонамі спажывання і камфорту. Яе духоўныя патрэбы абмяжоўваюцца на дадзеным этапе мадэрнымі джынсамі, чорным блішчастым раменьчыкам, што «туга абцягваў яе бёдры, роўна абразаючы ніз ружовай гіпюравай кофтачкі з кароткімі рукавамі», бутэлькай марачнага віна і партрэтам Алы Пугачовай.

Зрэшты Людка — гэта і не дзіва: жывучы ў горадзе, можна многаму навучыцца. А вось трактарыст Пецька з апавядання «Артыстка» хоць і універсітэтаў не канчаў, але ведае, якія асалоды можна ўзяць ад жыцця, калі цябе ранняй вясной клапатлівы прафком ні з таго, ні з сяго выпіхнуў на курорт, калі з першага дня табе сустрэлася такая рахманая гарадская зорка — артыстка. Аднак з Рэгінай адпрацаваны стэрэатып марнатраўства не атрымаўся: яна непрыкметна змагла павярнуць Пецьку Хведаронка ў зусім іншыя сферы чалавечых адносін. Пецька з яго сялянскім здаровым розумам зразумеў, што Рэгіна жыве ў зусім іншым духоўным вымярэнні, што ўбачаны, адшуканы з яе дапамогаю свет адразу ж стаў і згубленым назаўсёды. Аднак пісьменнік дае чытачу зразумець, што ў Пецькавай душы назаўсёды застанецца і след высокага хвалявання, пакінутага «таямнічымі прасветлінамі» сярод бяроз, за якімі знікла Рэгіна.

Як правіла, У. Рубанаў не спяшаецца фарсіраваць развіццё канфлікту. Ён больш дбае пра яго псіхалагічнае забеспячэнне і дасягае поспеху. Бывае, праўда, што пісьменнік адступае ад гэтага ўласнага прынцыпу, тады яго герой з усімі яго слабасцямі і хваробамі становіцца ўзорным, але схематычным «барацьбітом», а ад твора павявае водарам літаратуршчыны, жыццёвая праблема здымаецца. Так здарылася з апавяданнем «Леапольд». Бывае, што з-за недахопу сацыяльнага матэрыялу У. Рубанаў праз меру экс-

плуатуе алегорыю («На радаўніцу»). У большасці ж выпадкаў сюжэт апавядання разгортваецца натуральна, непаспешліва раскрываюцца характары. Аўтар звычайна спыняе апавяданне пра падзею якраз тады, калі контуры жыццёвай праблемы чытач бачыць зусім выразна. У апавяданні «Паляванне» некалькі эпізодаў з жыцця дырэктара нарыхтоўчай канторы пераконваюць чытача ў тым, што Васіль Кастагрыз — гэта браканьер і ў лесе, і на рабоце. Яго мэта — паболей адхапіць. Яго мараль — гэта мараль чалавека, сфарміраванага на ніжняй ступені бюракратычнай іерархіі ва ўмовах чыноўніцкага разбою. Узяць хабар, забіць лася — гэта для Кастагрыза будзённы занятак. Кульмінацыю сэнсавага напружання ў апавяданні складае заключная сцэна, калі браканьер знаходзіць прытулак у гасціннай хаце ахоўнікаў прыроды — адзінокіх і нямоглых старых. Здаецца, што вось яшчэ адзін крок — і Кастагрыз нарэшце будзе апазнаны, хіжы звер трапіць у пастку, але гэтага не здарылася, старыя і нямоглыя ахоўнікі прыроды ведаюць перш за ўсё закон гасціннасці.

Грамадзянскі пафас апавяданняў і аповесцей У. Рубанава не выступае на паверхні. Яго творы прасякнуты турботнай думкай аб тым, што зло вельмі спрытна жывіцца сокамі чалавечай дабраты, што народу, абяскроўленаму незлічонымі стратамі сваіх лепшых сыноў, цяжка адразу перамагчы зло. Маладому пакаленню сёння не лёгка адшукаць прасветліны яшчэ і таму, што яно пачынае сваё жыццё на новым духоўным грунце. Творчая самастойнасць У. Рубанава праявілася ў тым, што ён не пайшоў за шаблонамі, якіх прытрымліваюцца кан'юнктуршчыкі, падкія на выгадныя сацыяльныя заказы ад бюракратыі. Такія пісьменнікі, услаўляючы экстэнсіўныя формы гаспадаркі, вывозяць сваіх герояў за свет, нібыта ў сябе дома няма маладому чалавеку месца для

рэальнага самасцвярджэння, нібы ў сваім краі жыццё несапраўднае.

У. Рубанаў уступіў у літаратуру з перакананнем, што праблему грамадскага самасцвярджэння чалавек павінен вырашыць перш за ўсё ў сябе дома, на сваёй зямлі. Ён павінен быць яе гаспадаром. Але і тут У. Рубанаў не спяшаецца, ён спыняецца на першапачатковым этапе гэтай задачы. У аповесці «Каштаны» мнагазначнай з'яўляецца і сама назва твора, і прозвішча яе галоўнага героя Пятра Чаранка, якому назад у вёску няма вяртання, а на гарадской глебе Чаранок адчувае сябе перасаджаным каштанам. Мікрабіёлаг Пятро Чаранок яшчэ не ўзняўся на такую вышыню, каб адчуваць сябе гаспадаром жыцця ў горадзе. Ён нават і задачы такой сабе не ставіць, хоць, праўда, унутры жыве непахіснае жаданне застацца самім сабой. Ажыццявіць гэтую задачу ў атмасферы застойных гадоў было нялёгка. «Запомні,— чуе Чаранок ад свайго гарадскога сябра,— чалавек ніколі не даб'ецца мэты, калі будзе толькі слухаць «души прекрасные порывы». Хай сабе не адразу, але ўсё ж Чаранок знайшоў магчымасць супрацьпаставіць прыстасавальніцтву сваю альтэрнатыву: «Чалавек павінен імкнуцца да мэты, як промні сонца да зямлі». Асвятліць і сагрэць зямлю — гэта не зусім тое, што знайсці прасветліны. Праўда, сентэнцыя гэта ўзята героем не з уласнага вопыту, а хутчэй за ўсё з «казак жыцця» Я. Коласа. Чаранок пакуль што сяк-так прышчапіўся да гарадскога жыцця, ад вялікай мэты яго адцягваюць бытавыя клопаты.

Творчай удачай аповесці трэба лічыць і тое, што аўтар звёў на адну жыццёвую дарогу Пятра і Ірыну, якая, як потым высветлілася, зведала ў юнацтве жорсткі ўдар чалавечай подласці і жыла ў атмасферы душэўнай неўладкаванасці, хоць і была дачкой вядомага прафесара. У генетычнай памяці разумнай і

чулай Ірыны няма таго грузу мужыцкай нядолі і пачуцця абавязку перад маці, перад бацькаўшчынай, які вызначае далёкія мэты Чаранка. Аднак іх яднае пачуццё адрынутых. Аўтар дае зразумець, што да ідыліі яго героям яшчэ далёка.

Прывычка ідэалізаваць героя ўсё ж яшчэ да канца не выкаранена ў аповесці «Каштаны». Занадта лёгка і проста Чаранок прышчапіўся ў «Белгіпрабіясінтэзе», занадта лёгка, мімаходам, ён раптам робіць адкрыццё, занадта лёгка прыходзіць да яго прызнанне. Фінал аповесці, праўда, дае магчымасць адчуць, што Чаранка клічуць новыя даляглялы, да канца яшчэ не ўсвядомленыя абавязкі перад бацькаўшчынай, якія нельга абмежаваць службай у «Белгіпрабіясінтэзе».

Аповесці У. Рубанава паказваюць, як малады сучаснік пераадольвае свой грамадзянскі інфантылізм і эгацэнтрызм. У аповесці «Разам па жыцці» ў журналіста Мікалая Бібічыка таксама хапае дробязных і не зусім дробязных клопатаў, але пунктам адліку на шкале каштоўнасці стаў «немы крык» народа. Ён чуе яго, калі на турысцкіх аўтобусах чытае надпіс «ХАТЫНЬ». Невыпадкова духоўнае жыццё героя пачынаецца ў аповесці з наведвання шпіталю для інвалідаў вайны. Сабраныя разам, яны выклікаюць у чалавека з пасляваеннай рэчаіснасці пачуццё пашаны, гордасці і жаху: «Чэрап у чалавека быў нейкі плоскі, жоўты, сухі, як струк. Замест вачэй зеўралі ружовыя глыбокія ямкі з вузялкамі-папурышкамі, падобныя на сухія, зморшчаныя гарошыны; носа няма, а толькі дзве прадаўгаватыя дзіркі». Мікалай Бібічык чуе голас чалавека, якога нянькі дзесяткі гадоў носяць на руках: «Я выжыў, каб расказаць табе гэта, а ты запомні гэта, ты...» Запомніць-то Бібічык запомніў, але як матэрыялізаваць энергію народнага болю, пераплавіць яе ў дзейсную грамад-

9 Зак. 302

скую сілу — гэтага малады журналіст не ведае. Далягляды пісьменніка, зразумела, значна шырэйшыя, чым у героя аповесці. Увесь вопыт духоўных кантактаў Бібічыка з бязрукім інвалідам вайны Пятром Максімавічам падводзіць чытача да маральнага імператыва: спадчына маладога пакалення — гэта перамога над фашызмам і знявечаныя бацькі, знявечаная бацькаўшчына, трэба і самім дбаць пра будучыню, бо ў бацькоў не хапіла проста рук для змагання за яе на ўсіх франтах.

У аповесці «Грыбавар» аўтар раскрывае новыя грані гэтай ідэі. На жыццё працаўнікоў вёскі прапануе глянуць цераз своеасаблівы ракурс. Многім маладым сучаснікам, што выраслі ва ўмовах маральнага рэлятывізму, бракуе духоўнай стабільнасці. Аўтар дае магчымасць убачыць знутры духоўны свет і інтарэсы людзей, чый духоўны вопыт складае асноўнае духоўнае багацце нацыі. Грышка Пруцікаў застаўся самім сабой, прайшоўшы многія суровыя выпрабаванні. Ён — нібы герой народнага эпасу: знешне непрыкметны, някідкі, але шчодры душой. Прапанаваная аўтарам шкала ацэнкі маральных каштоўнасцей не новая. Заслуга У. Рубанава ў тым, што ён, раскрываючы духоўны свет чалавека працы знутры, можа адначасова глянуць на яго і з гістарычнай дыстанцыі, з вышыні задач змагання за будучыню. У выніку складваецца малюнак жыцця з характэрнай гамай святлаценяў — адметная асаблівасць беларускай літаратуры з яе цікавасцю да лёсу дробных птахаў — вялікіх працаўнікоў Зяблікаў, Драздоў, Дзятлікаў, Плісіцаў.

Грышку Пруцікава не маглі збіць з дарогі ніякія віхуры. Ён заўсёды ведаў, што трэба рабіць, каб прадухіліць бяду, заўсёды была ўпэўненасць, што будучыня прыйдзе. Праўда, якая яна будзе — пра гэта не думалася, бо Грышку наогул мала цікавілі

абстрактныя пытанні. Калі ёсць зямля, вада, лес, паветра, у чалавека з рукамі будзе і ўсё, што трэба да жыцця. Галоўнае, што з вайны вярнуўся. Іншыя нечаканасці не маглі парушыць стабільнага светаадчування, часам яны нават давалі кампенсацыю стратам. Адстаў Грышка ад поезда — затое знайшоў сабе на ўсё жыццё цыганку Ліску, якая стала жонкай Лісаветкай. Пасварыўся ён з старшынёй Родчанкам — затое стаў героем змагання са стыхіяй, атрымаў узнагароду з рук кіраўніка рэспублікі.

І ўсё ж паступова недзе на дне душы нарастала ў Грышкі Пруцікава трывога — «тое хліпкае, што зыбела ледзь-ледзь і задрыжаць якое на поўную сілу мог прымусіць адно чужы дотык».

«Дотык» — споведзь падпітага начальніка Міротнікава — гэта толькі штуршок да непрывычнага роздуму. Эпічнае светаадчуванне парушалася даўно. З'ехала на БАМ дачка, выйшла там замуж, а потым бацькоў папярэдзіла, каб унукаў не чакалі. У апошнія месяцы службы ў войску сын парушыў закон і трапіў у дысцыплінарны батальён. Сам Грышка — былы франтавік, выдатны трактарыст і грыбавар — хто ён сёння ў адносінах з Міротнікавым? Яго начальнік — васал у большых начальнікаў, якія са сваімі сем'ямі і знаёмымі любяць балявадь за кошт падначаленых на ўлонні прыроды. Падобныя норавы ўжо сталі як бы звычаёвым правам, і вось ужо Грышка ладзіць новаспечаным панам лазню, вартуе Дом паляўнічага. За старанне яму могуць паднесці чарку гарэлкі, дазволяць запрэгчыся ў каляску, каб пакатаць наваяўленага панічыка. А хлопчыку ўжо вельмі падабаецца паганяць такога шчырага і аб'езджанага каня. Атрымліваецца, што адначасова з грыбаварам Грышкам дзесьці ў бюракратычных зарасніках вараць атрутнае піва Міротнікаў і яго апекуны. Іхнія ўцехі не вабяць Грышку, ён заўсёды стараўся

«адкалоць сябе ад гэтых людзей», чуў у душы «барацьбу, мабыць не столькі ім зразуметую, колькі выкрасаную з душы нутраным чуццём». Да пэўнага часу такая барацьба ратавала душу, сам Грышка Пруцікаў і цяпер застаецца непахісным. Іншая рэч — дзеці. Ці гатовы яны перамагчы спакусы лёгкага жыцця ці забыцця? Ці ўсё бацькі зрабілі, каб засцерагчы іх ад маральнай пошасці?

У. Рубанаў не спяшаецца даваць суцяшальныя адказы на падобныя пытанні. Акрамя шукальнікаў выйсця ў таямнічыя прасветліны жыцця, ёсць і такія героі, у якіх чорны павой адабраў зрок, звязаў крылы. У іх хоць і жыве памяць пра нейкія парыванні, але духоўных сіл стае толькі на трапятанне — як у таго каралька, тутэйшага калібры, што лётае толькі паміж галінамі і сукамі. Пра гэта пісьменнік расказаў па-мастацку пераканаўча ў апавяданні з іранічным загалоўкам «Ты мне вярнула пяшчоту» і ў аповесці «Грэцкі арэх». «Нейкі ён цьмяны, непрасветлены, герой гэтай аповесці,— робіць цікавае назіранне крытык М. Кенька,— не зразумееш, чаго ён хоча, да чаго імкнецца, якую жар-птушку шукае» (Полымя. 1988, № 3. С. 206). Праўда, прыняць бясспрэчна ўсё ў гэтым выказванні нельга, бо герой у аповесці «Грэцкі арэх» якраз «прасветлены» ў такой меры, што вельмі добра бачыцца яго маральная няпэўнасць, «цьмянасць». Перад намі паўстае вобраз духоўнага імпатэнта, інваліда бяскроўнай, не ўсімі ўбачанай вайны, якую пакуль што не часта мы знаходзім на старонках кніг пра сучаснасць. У аповесці добра відаць і радаводная тыпа, які страціў здольнасць да падтрымання духоўных каштоўнасцей. Яго духоўныя сваякі — гэта «рускі чалавек на render-vous», прадукт грамадскага застою ў часы прыгону, «непрыкаяныя маладзікі», паводле трапнай ацэнкі А. Асіпенкі — прадукт застою ў нядаўнім мінулым нашага

часу. Падобныя тыпы ў апавяданнях У. Рубанава прасветлены даволі-такі добра. Адчуваецца, што пісьменнік працуе ў рэчышчы аналітычных традыцый сур'ёзнай літаратуры, што адшуканы ім кірунак мастацкага даследавання супярэчнасцей плённы і перспектыўны.

1988

Наперадзе раскрыжаванне

З'яўляючыся чалавеказнаўствам, мастацкая літаратура адначасова з'яўляецца і сродкам спасціжэння і, значыць, фарміравання будучыні. Яна мабілізуе грамадскую свядомасць на асэнсаванне і пераадоленне пагроз, што ўзнікаюць на гістарычнай дарозе чалавецтва ў заўтрашні дзень. Гэтая місія літаратуры ў антычныя часы была ўвасоблена ў вобразе празорлівіцы Касандры. У сярэдневяковай літаратуры, якая была вельмі цесна звязана з інтарэсамі афіцыйнай царкоўнай ідэалогіі і сцвярджала ідэю вечнасці і непахіснасці заснаванага на іерархічных адносінах ладу, зямныя праблемы перад боскімі адышлі на другі план, і таму місія Касандры была зведзена да мінімуму. Феадальныя кіруючыя колы імкнуліся нейтралізаваць духоўную актыўнасць асобы. З гэтай мэтай на розныя лады складаліся цыклы міфаў пра рай для пакорлівых і пекла для ерэтыкоў.

Істотнай асаблівасцю рэалістычнага мастацтва з'яўляецца барацьба супраць міфалагічнага светаўспрымання. У беларускай літаратуры кірунак на дэміфалагізацыю свядомасці праявіўся з асаблівай сілай у эпоху Адраджэння, калі сфарміравалася плебейская інтэлігенцыя, што адстайвала інтарэсы ўсяго паспалітага люду. «Мана для вушэй асалода»,— пісаў М. Гусоўскі ў паэме «Песня пра зубра». Сам ён арыентаваўся на чытача, якому «праўда за ўсё даражэй».

Папераджальная місія складае адметную асаблівасць рэалістычнай літаратуры. Ярка гэтая рыса бачыцца ў літаратурах паскоранага развіцця. У XIX—XX стст. паскорана развіваюцца літаратуры народаў, пазбаўленых буржуазнай цывілізацыяй магчымасці мець нацыянальную дзяржаўнасць, уплываць на фарміраванне палітычнага клімату на планеце. Звернутыя перш за ўсё да нявырашаных праблем нацыянальнага адраджэння, літаратуры паскоранага развіцця з'яўляюцца своеасаблівым сігналам трывогі, але «знакі бяды» яны падаюць не толькі свайму народу, але і ўсяму чалавецтву. Украінская, беларуская, эстонская, кіргізская літаратуры, напрыклад, востра ставяць праблему будучыні, яны прасякнуты духам барацьбы супраць дэнацыяналізацыі, супраць нігілізму ў адносінах да духоўнай спадчыны.

Значэнне барацьбы супраць пошасці «контркультуры» сёння выходзіць далёка за межы нацыянальнага жыцця. Адной з форм абясцэньвання культурных здабыткаў народа з'яўляецца добраахвотная асіміляцыя некаторых слаёў насельніцтва. Гэтая з'ява, як правіла, назіраецца тады, калі парушаюцца ў грамадстве прынцыпы сацыяльнай справядлівасці, калі мова «малой» нацыі ставіцца ў неспрыяльныя для развіцця ўмовы, калі гвалтоўна звужаецца сфера яе ўжывання ў грамадскім жыцці. Янка Купала ў дакастрычніцкіх сваіх творах падкрэсліваў, што добраахвотная асіміляцыя — гэта бяздумнае захапленне зманлівымі абяцанкамі, добраахвотнае рабства, якое цяжкімі ланцугамі скоўвае духоўнае жыццё сучаснікаў і нашчадкаў, дэфармуе чалавечую асобу. Добраахвотная асіміляцыя — з'ява яшчэ больш небяспечная за прымусовую, бо яна з'яўляецца грунтам для палітыкі нацыянальнага нігілізму, асуджае нацыю на творчую бясплоднасць. Шматвяковая гісторыя дэградацыі дэнацыяналізаваных колаў беларус-

кіх кіруючых вярхоў з'яўляецца яскравым таму доказам.

Янка Купала падкрэсліваў трагічны характар вынікаў такога самаашуканства. Сваім драматычным творам ён надаваў форму містэрыі. Гэта яднае іх з формамі містэрыі антычнай, у якой раскрываліся трагічныя для лёсу нашчадкаў вынікі памылак.

Купала добра ведаў, што, акрамя зманлівых спакус, буржуазная цывілізацыя валодае магутнай машынай прымусу. Жорсткае падаўленне рэвалюцыі 1905 г. гаварыла паэту пра пагрозу таталітарных рэжымаў. Дзеянне іх тэхналогіі ўжо прадчуваецца ў сюжэтна-кампазіцыйнай структуры і рытме драматычнай паэмы «Сон на кургане». Машына абесчалавечвання тут працуе нібы адрэгуляваны канвеер, вышэйшая мэта якога — знішчэнне душы:

Сядзьце роўна і пакорна:
Як калоды — так praворна,
Як у пні клін — так свабодна,
Як дамоўкі — так выгодна.

Ад граніцы да граніцы
Страж мая тут — паляўніца.
Дум згасіце ўсе праявы:
Цемра тут закон і права! (VI, 81)

Рэабілітацыя думкі — характэрная асаблівасць рэвалюцыйна-дэмакратычнай эстэтыкі. У свой час Т. Шаўчэнка нямала напісаў вершаў, звернутых непасрэдна да думкі. М. Багдановіч падкрэсліваў, што ўся паэтыка верша Шаўчэнкі, па-наватарску ўдасканаленая ім традыцыйная рытміка народнай песні ствараюць своеасаблівую атмасферу святла і хараства. Верш Шаўчэнкі падобны на кітайскі ліхтарык: «У яго няма бляску, ззянне яго мяккае і роўнае, але разам з тым бачыш, што ўнутры ён поўны святла і

толькі напаўпразрыстая абалонка не дае гэтаму святлу хлынуць ва ўсе бакі асвятляльным патокам».

Святлом і сонцам поўніцца мастацкі свет Я. Коласа, але не ў меншай меры паэта вабіць святло думкі, бо ў яго вершах нават «думку думае прастор», а светлыя хмаркі — «рунь залатая, дум нябёсаў чарада». Да іх паэт звяртаецца з просьбай: «У сэрца людское закіньце з дажджамі думкі іх верных сыноў». Сярод дакастрычніцкіх вершаў Я. Коласа можна знайсці сапраўдныя оды, напісаныя ў гонар вольнай чалавечай думкі, а некаторыя («Раздум'е», напрыклад) з'яўляюцца ўзорам медытатыўнай, філасофскай лірыкі і ў наш час. Паэт, аднак, ніколі не забываў, што народ у царскай Расіі жыве ў ярме, што ў яго «скуты мыслі ланцугамі». Святло сваёй паэзіі Якуб Колас імкнуўся скіраваць туды, дзе стогнуць пад ярмом людзі, каб высвеціць шлях барацьбы за волю, за родную ніву.

М. Багдановіч таксама лічыў, што паэзія, вызваленая ад думкі, не існуе наогул:

> Таксама робіш ты, дума, і ў паэта
> Краснейшым кожны твор. Прывет табе за гэта.

У празаічных творах Ф. Багушэвіча, Ядвігіна Ш., Я. Коласа, М. Гарэцкага таксама адчуваецца імкненне даць сінтэтычную карціну жыцця, зрабіць абагульненне, выйсці за межы экспрэсіўнага ўспрымання рэчаіснасці, пераплавіць эстэтычнае ўспрыманне ў думку — надзейны сродак супастаўлення рэальнасці з ідэалам. Першая кніжка М. Гарэцкага «Рунь» з'явілася як працяг напружанай работы інтэлекту ў філасофска-алегарычных апавяданнях Я. Коласа, як пошук сінтэзу ў барацьбе процілегласцей рэальнага жыцця, у якім імкненне да творчай дзейнасці разбівалася аб сцяну ўсеагульнай адчужанасці ад інтарэсаў бацькаўшчыны. Героі М. Гарэцкага

імкнуцца «ўцяміць» свой родны край — складсці вы-
разнае ўяўленне пра гістарычныя магчымасці свайго
народа, спасцігнуць дыялектыку аб'ектыўнай рэчаіс-
насці.

Такая настойлівая эстэтызацыя работы інтэлекту
ў беларускай мужыцкай літаратуры не з'яўляецца
выпадковай. Усведамленне таго, што душа павінна
працаваць, было звычайным светаадчуваннем сялян-
скага жыцця. У селяніна не было часу сядзець склаў-
шы рукі ці забіваць галаву пустымі выдумкамі. Ува-
га беларускай літаратуры да ўзроўню філасофскага
мыслення сучасніка абумоўлена ўсведамленнем твор-
чай інтэлігенцыяй задач нацыянальнага адраджэння,
цікавасцю да суадносін сіл прагрэсу і рэакцыі. Услаў-
ляючы культ розуму, беларуская літаратура тым са-
мым працягвала і ўзбагачала традыцыі Асветніцтва,
садзейнічала збліжэнню рэвалюцыйна-дэмакратыч-
най эстэтыкі з эстэтыкай марксісцкай, рыхтавала ду-
хоўную глебу для перарастання рэвалюцыі рэвалю-
цыйна-дэмакратычнай у сацыялістычную.

XIX ст. наглядна паказала, што буржуазія, дамог-
шыся палітычнай улады, здольна хутка забыць сваю
былую ашчаднасць і ў прагнасці да насалоды сябе
ніякімі маральнымі нормамі не абмяжоўвае. Бальзак
у сваіх раманах раскрыў «чалавечую камедыю» бур-
жуазнай цывілізацыі, якая на працягу жыцця аднаго
пакалення закончыла пераход ад рэнесансу да дэка-
дансу. Ужо ў канцы XIX ст. у буржуазным грамад-
стве ўзрос попыт на нігілізм у філасофіі і мастацтве.
К'еркегор, Шапенгаўэр і Ніцшэ адкрыта выступілі
супраць рацыяналізму ў філасофіі. Барацьба су-
праць гегелеўскага панлагізму заканамерна вяла да
разбурэння паняцця як сродку пазнання рэчаіснасці.
Дыялектыка аб'ектыўнага свету падмянялася «лі-
рычнай дыялектыкай», згодна з якой «абсалютнае
«я» павінна выціснуць цікавасць не толькі да геге-

леўскага аб'ектыўна існуючага, абсалютнага духу», але і да аб'ектыўна існуючай «нятоеснай» чалавеку прыроды. «Трансцэндэнтальнаму «я» было дазволена свае прыхамаці выдаваць за законы чалавечага быцця, яго «выбар» абвяшчаўся адвольным, нічым не дэтэрмінаваным.

Падмяніўшы філасофскі аналіз міфалагізацыяй дыялектыкі, Шпенглер абсалютызаваў агрэсіўны пачатак. Жыццё буржуазныя ідэолагі трактавалі як вечнае пашырэнне і агрэсію. З. Фрэйд шляхам міфалагізацыі прыходзіў да заключэння аб існаванні агрэсіўных пластоў у самім чалавечым «я». Міфалагізаваная «воля да жыцця» параўноўваецца з ненажэрным агнём. «Класічная культура,— пісаў Н. Бярдзяеў,— хацела б зацвярджэння свету, між тым як свет павінен быць расплаўленым у агні» [1].

У сваю чаргу, XX ст. выявіла таксама заканамернасці дэградацыі бюракратыі. Ва ўмовах сацыялістычнага ладу пры недастатковай палітычнай арганізаванасці мас бюракратыя без асаблівых ідэалагічных намаганняў ведамасныя інтарэсы можа лёгка выдаць за інтарэсы дзяржаўныя, г. зн. інтарэсы агульнанародныя. Ужо ў канцы 20-х гадоў бюракратыя спяміла, што ёй не трэба змагацца супраць перамогшага пралетарыяту, што выгадней засвоіць чырвоную фразеалогію, прыстасавацца да яе, а здабыткі сацыялізму прыстасаваць да сваіх патрэб, што ва ўмовах бюракратычнай анархіі ў выканаўчых органах можна лёгка дапасці да нацыяналізаванага дабра.

Каб ажыццявіць свае мэты, бюракратыя шукала свайго Кромвеля. З яго іменем было зручней перайначыць шкалу сацыялістычных каштоўнасцей і расчыніць сабе дарогу да панавання, прайсці праз браму

---

[1] Идеалистическая диалектика в XX столетии. М., 1987. С. 16.

неўміручасці. Троцкі на такую ролю не падышоў. Ён праз меру адкрыта выступіў супраць рашэнняў XI, XII і XIII з'ездаў партыі, якія патрабавалі ўлічваць гаспадарчую мудрасць селяніна, развіваць гандаль і ініцыятыву. У партыі яшчэ быў моцны аўтарытэт старых камуністаў. Спробы Троцкага нахрапам ператварыць краіну ў суцэльны лагер, а нашчадкаў Кастрычніка ў прыгонных бюракратыі былі выкрыты і асуджаны.

Сталін дзейнічаў інакш. Ён умеў хаваць свае сапраўдныя намеры. Яго палітычныя мэты, аднак, ужо можна было прадбачыць у 1921 г. Тады ў накідах работы «Аб палітычнай стратэгіі і тактыцы рускіх камуністаў» ён выказаў жаданне ператварыць партыю ў «свайго роду ордэн *мечаносцаў* унутры дзяржавы, які накіроўвае органы апошняй і натхняе іхнюю дзейнасць». Каб апраўдаць існаванне ордэна, патрэбна было даць яму дзеянне. З гэтай мэтай ствараецца напружанне. Дасягаецца гэта шляхам міфалагізацыі асобных палажэнняў дыялектыкі. Ствараецца міф аб татальным шкодніцтве і татальнай варожасці. Адвяргаецца магчымасць дасягнення вышэйшага сінтэзу, барацьба непрымірымых супярэчнасцей становіцца абсалютам, пытанне аб пераадоленні «якаснай мяжы» (тэрмін К'еркегора) паміж процілегласцямі выносіцца за неакрэсленыя межы рэальнага існавання пакалення. Так матэрыялістычная дыялектыка была падменена «негатыўнай дыялектыкай». Сталін тут адкрыццяў не зрабіў, але ён удала выкарыстаў чырвоную афарбоўку — тэзіс аб узрастанні класавай барацьбы ў эпоху дыктатуры пралетарыяту.

Галоўным шкоднікам абвяшчалася інтэлігенцыя. Яшчэ большай небяспекай сацыялізму было аб'яўлена сялянства, звязанае з дробнатаварнай вытворчасцю: «Але мы яшчэ не вырвалі каранёў капіталізму.

Дзе яны, гэтыя самыя карані гняздуюць? Яны гняздуюць у таварнай вытворчасці, у дробнай вытворчасці горада і асабліва вёскі»,— так гаварыў Сталін у 1928 г. у рабоце «Аб правай пагрозе ў ВКП(б)». Практычны вывад напрошваўся сам сабой: сялянскую вытворчасць выкарчоўваць! Пачыналася атака на селяніна — спрадвечнага сейбіта і ахоўніка дзяржавы.

У пошуках сродкаў выкарчоўвання правадыр доўга часу не траціў. Ён браў гатовую ідэю кааперыравання і фальсіфікаваў яе на бюракратычны лад. Абсалютным сродкам абвяшчаўся шлях «укаранення (насаждения) калгасаў и саўгасаў у вёсцы». У рабоце «Да пытання аграрнай палітыкі ў СССР» (1929) быў зроблены яшчэ адзін крок да распальвання агрэсіўных настрояў: «Але хіба можна адмаўляць, што калгасы як *гаспадарчы* факт з'яўляюцца ў асноўным новым шляхам развіцця вёскі, шляхам *сацыялістычнага* развіцця вёскі ў *процілегласць* кулацкаму, *капіталістычнаму* шляху развіцця?».

Адмаўляць гэта было небяспечна. Выгадней было пагадзіцца, што процілегласці не сходзяцца. Праўда, у 1929 г. яшчэ былі людзі, якія на дзяржаўным узроўні заяўлялі, што калгасы яшчэ ў меншай ступені з'яўляюцца формай сацыялістычнай кааперацыі, што ў калгасах складваецца паразітычная эліта, што калгаснік — не гаспадар, а хутчэй наёмны рабочы. Лёс такіх прынцыповых аналітыкаў быў незайздросны. Пазней, калі пасля «вялікага пералому» ў краіне пачаўся голад, Сталін вымушаны быў прызнаць, што калгасы «даюць нават некаторыя зручнасці для часовага выкарыстання іх контррэвалюцыянерамі». Гэта было сказана на аб'яднаным пленуме ЦК і ЦКК ВКП(б) 11 студзеня 1933 г. Гэта ўжо быў час, калі «трансцэндэнтальнаму «я» правадыра было дазволена гаварыць сёння адно, а заўтра

другое. Праўда, часам здараліся нечаканыя, але пікантныя агаворкі, як, напрыклад, у прамове на тым жа пленуме, дзе было сказана, што і саветы, і калгасы, «узятыя як форма арганізацыі, ёсць зброя, і толькі зброя».

Адэпты казарменнага сацыялізму добра разумелі свайго магістра ордэна, яны ведалі, супраць каго скіравана гэтая «зброя, і толькі зброя» і чые інтарэсы яна бароніць. Яшчэ ў 1921 г. Прэабражэнскі выступіў з брашурай «Закон сацыялістычнага накаплення». В. Сялюнін у рабоце «Вытокі» (Новый мир. 1988. № 5) прыводзіць характэрныя для яе радкі: «Задачы сацыялістычнай дзяржавы не ў тым, каб браць з дробнабуржуазных вытворцаў менш, чым браў капіталізм, а ў тым, каб браць яшчэ больш». А. Рыкаў так пракаменціраваў гэтую праграму: «У яго вёска толькі дойная карова для індустрыі».

Бюракратыю пазіцыя Прэабражэнскага, зразумела, задавальняла цалкам. Трэба, аднак, мець на ўвазе, што бюракратычныя даяры — гэта не гаспадары. Яны хутчэй нагадваюць «дачэсных» з аднайменнага апавядання Ядвігіна Ш.: «Не толькі малако дачыста сцягнуць, але цісцуць, ажно пакуль да крыві не дабяруцца, дый, апрача таго, кожны гэткі дачэсны гаспадар няўзнак — ціхачом, а хоць кавалачак і лыткі з беднай жывёлы ўрве».

Бюракратызацыя гаспадарчага жыцця, праведзеная па-сталінску калектывізацыя пазбавілі прамысловасць рэсурсаў, неабходных для таго, каб забяспечыць патрэбныя тэмпы развіцця. XVI з'езд партыі паставіў задачу — выплавіць за апошні год пяцігодкі 17 мільёнаў тон чыгуну, а яго было выплаўлена 6,2 мільёна тон. У 1928 г. было сабрана 73,3 мільёна тон збожжа, а ў 1932 г.— 69,9 мільёна тон, хоць было заданне сабраць 105,8 мільёна тон. У паўтара-два разы скарацілася вытворчасць малака, мяса, воўны,

яек. У краіне пасля «вялікага пералому» пачаўся голад, але Сталін умеў гэтага не заўважаць. У прамове на з'ездзе калгаснікаў-ударнікаў у 1933 г. ён заявіў, што мы беднякоў «ператварылі дзякуючы калгасам у забяспечаных людзей». Задача заключаецца ў тым, каб «зрабіць усіх калгаснікаў заможнымі».

Бюракратыя таксама ацаніла ролю калгасаў «як зброі, і толькі зброі». Выграбаць збожжа з калгасных свірнаў было куды прасцей, чым з сялянскіх скрыняў. Яшчэ больш яе задавальняла сталінская дэмагогія. Сталін абышоў галоўнае ў ленінскім запавеце — папярэджанне аб тым, што галоўным ворагам сацыялізму з'яўляецца бюракратызм. Яго цытадэль — дзяржаўны апарат, які ў час грамадзянскай вайны і інтэрвенцыі не ўдалося перарабіць. «Дзяржаўны апарат чужы» [1],— пісаў Ленін праз пяць гадоў пасля рэвалюцыі ў плане даклада на IV кангрэсе Камінтэрна. У апошніх сваіх працах Ленін гэтую думку падкрэсліваў неаднаразова.

Бюракратыя таксама адчувала нязручнасці спантанных паваротаў, калі «трансцэндэнтальнае «я» яе куміра раптам звальвала на галовы сваіх васалаў правалы за «галавакружэнне ад поспехаў». Каб быць у ласцы ў дэспата, яна інтэнсіўна эксплуатавала яго схільнасць да міфатворчасці. Гэтак жа інтэнсіўна эксплуатаваўся і шчыры энтузіязм моладзі, выхаванай на ідэалах Кастрычніка і няведанні рэальнай сітуацыі ў краіне. Адданасць маладога пакалення ідэям сацыялізму бюракратыя старалася ператварыць ва ўзнёслую слепату, у экстаз духоўнай самаліквідацыі. Для вырашэння гэтай задачы патрэбен быў нейкі сурагат мастацтва. Найбольш адпаведнымі былі на першым часе р-рэвалюцыйныя формы мадэрнізму, у прыватнасці, футурызм, які з першых крокаў свайго

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 439.

існавання выказаў прэтэнзіі на універсальнасць і вызначаўся агрэсіўнымі адносінамі да класічнай культуры з яе служэннем гармоніі і высокім узлётам думкі. «Негатыўная дыялектыка» адкрывала шырокія магчымасці для «неистовых ревнителей» Пралеткульта, РАППа, БелАППа. За рэвалюцыйнай фразай футурыстаў было не што іншае, як імкненне заняць авангардную ролю, захапіць пазіцыі афіцыйнага дыктату ў культуры. Футурысты былі прыхільнікамі культу сілы, тэхнікі і не вельмі ўнікалі ў пытанні аб тым, куды і супраць каго скіравана сіла і тэхніка. У Італіі, напрыклад, створаныя Мусаліні ў 1919 г. фашысцкія групы складаліся, галоўным чынам, з футурыстаў і афіцэраў — камандзіраў баявых груп у час вайны ў Лівіі ў 1911 г. Футурыст Марынэці лічыў вайну «адзінай гігіенай свету» [1].

Ваяўнічыя крайнасці футурысцкай эстэтыкі ў Беларусі ў поўную сілу праявіліся ў час дзейнасці БелАППа. Якуб Колас, праўда, ужо ў пачатку 20-х гадоў бачыў, што разбурэнне традыцыйнай паэтыкі, «кіданне з нажом на сонца» — гульня хоць і дзіцячая, але небяспечная. Сярод шэрагу выступленняў на гэтую тэму вылучаецца папярэджанне ў прысвечанай моладзі паэме «Сымон-музыка» — песня аб мілагучным звоне, які надламаўся ў змаганні з пустазвонствам:

Зноў пануе бразгатанне,
Пустазвонаў клік фальшывы
І смуткуе звон разбіты
Аб тых песнях разнастайных,
Што ў прасторах у бяскрайных
Зоры слухалі сукрыта,
Каб пазнаць іх сэнс патайны.

Нігілісцкая эстэтыка не цікавілася «сэнсам патайным» жыцця. Такія пытанні яна адкідвала, пахва-

[1] Вопросы литературы. 1987. № 1. С. 110—111.

ляючы сябе за бяздум'е. Падобнае камчванства часта мела падтрымку з боку кіраўнікоў. В. Кнорын, які ў пачатку 20-х гадоў перакрэсліваў значэнне літаратуры нашаніўскага перыяду і творчасці Купалы і Коласа ў новых умовах, на IX з'ездзе ЛКСМБ гаварыў: «Справа не ў высокіх філасофскіх ведах, справа не ў гэтым. Думаю, што гэта датычыць параўнальна невялікай групы людзей» [1].

Такія крытыкі, як Тодар Глыбоцкі, Будзінскі, Бэндэ, Кучар, Сякерская, і без падтрымкі зверху заўжды гатовы былі ісці паспалітым рушэннем супраць літаратуры, якая давала глыбокае філасофскае разуменне часу, клікала шукаць «сэнс патайны» — раскрывала ў чалавеку татальнасць магчымасцей прыроды. Нігілісцкая крытыка разбурала векавыя здабыткі чалавечага духу. «Вораг у доме» — так назваў С. Будзінскі свой артыкул пра творчасць М. Зарэцкага, надрукаваны ў 1929 г. у «Полымі». «Махрова-кулацкая, нацыянал-дэмакратычная творчасць» — так папулярызаваў Л. Бэндэ ў прадмове да «Лістоў ад знаёмага» жыццёва праўдзівыя творы М. Зарэцкага, прасякнутыя трывогай за лёс рэвалюцыі, за лёс народа. А. Кучар у рэцэнзіі «Пра адну рэакцыйную аповесць» (Маладняк. 1931. № 1) пісаў, што аповесць «Лявон Бушмар» «не толькі не з'яўляецца пралетарскім творам, а выражае проста процілеглыя пралетарскаму разуменню тае рэчаіснасці, якую яна падае, погляды і *аб'ектыўна* служыць на руку класаваму ворагу пралетарыята». Гэтага было Кучару мала, і ён заклікаў: «Пралетарская літаратура павінна ўзброіцца на змаганне супроць творчых асноў К. Чорнага». Заадно, між іншым, крытык прызнаваў, што «Лявон Бушмар» — «найбольш таленавіты і глыбокі твор з усяе творчасці пісьменніка».

---

[1] Кнорын В. За культурную рэвалюцыю. Мн., 1929. С. 63.

Чытаючы падобную, з дазволу сказаць, крытыку, міжволі задумваешся над пытаннямі: у чым яе «сэнс патайны» і каму яна *«аб'ектыўна* служыць на руку»? Над гэтымі пытаннямі карысна было падумаць гадоў адшэсцьдзесят назад, але і сёння яны яшчэ чакаюць адказу. Падобная крытыка мела добры нюх на выгадны заказ ад бюракратыі. Яна старалася зрабіць з пісьменніка казённага рытара, здольнага размалёўваць ілюстрацыі да міфаў пра рай, нібыта створаны на зямлі бацькам народаў. Тых, хто адважваўся адмаўляць ідылію, аб'яўлялі ерэтыкамі, пасылалі ў пекла канцэнтрацыйных лагераў, дзе большасць, «як вясной ільдзінкі, расталі на вятрах Дудзінкі» (С. Грахоўскі).

Адмаўляць поспехі бюракратыі ў дасягненні «фантомнага» мыслення не прыходзіцца. «Прыйдзе мудры гісторык» і пакажа ролю ў яго фармper... фарміраванні аматараў унармаванай зверху міфатворчасці, якая затрымала развіццё грамадскай і эстэтычнай думкі. Тым не менш нігілісцкай крытыцы не ўдалося зламаць паэтыку, сфарміраваную напярэдадні Кастрычніка і на працягу першага паслярэвалюцыйнага дзесяцігоддзя. Асаблівасць яе складае падпарадкаванасць задачам філасофскага пазнання рэчаіснасці, пры якім найбольш істотнымі з'яўляюцца пошукі адказу на пытанні: у чым галоўны канфлікт эпохі і хто ёсць хто ў грамадстве?

Адказ на гэтыя пытанні літаратура шукала на працягу доўгіх дзесяцігоддзяў. Плённымі былі пошукі ў 20-я гады. Філасофская лірыка У. Жылкі, А. Моркаўкі, У. Дубоўкі акрэсліла драматычны вобраз часу і чалавека «на ростані» эпох. Проза Я. Коласа, М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, К. Чорнага таксама супрацьстаяла ўсім спробам апраўдаць «нятоеснасць» чалавека прыродзе, гісторыі. З часоў Кірылы Тураўскага, Ф. Скарыны, М. Гусоўскага ў беларускай

літаратуры ўмацоўвалася думка пра цесную сувязь чалавека з народным і сацыяльным светам, складваўся імунітэт супраць нігілізму. В. Кнорын не меў рацыі, калі абсалютызаваў разрыў новай беларускай літаратуры з векавой гуманістычнай традыцыяй: «Для марксіста таксама з'яўляецца смешным шукаць папярэднікаў для Цішкі Гартнага, Янкі Купалы і Якуба Коласа ў Сямёне Полацкім, Кліменце Смалятычы і Кірыле Тураўскім». Эпас Я. Коласа, які стаў надзейным сродкам абнаўлення «частковай» свядомасці чалавека — прыдатку да бюракратычнай машыны,— гэта вынік шматвекавой інтэлектуальнай працы нацыі.

Беларуская літаратура дваццатых гадоў не прыняла негатывісцкага разумення жыцця як вечнай, нескончонай калатні, як агрэсіі, таму што традыцыйна ў ёй склалася і была апаэтызавана іншая яго канцэпцыя. «Чалавек — гэта цэлы свет»,— любіў паўтараць К. Чорны. Так мог сцвярджаць пісьменнік, для якога сэнс чалавечага жыцця заключаецца ў развіцці і ўдасканаленні форм існавання прыроды і грамадства, у пераадоленні перашкод на шляху да разнастайнасці і багацця гэтых форм.

Такая арыентацыя скіроўвала К. Чорнага на выкрыццё «забойцаў радасці» — радасці існавання. Вырашэнне яе патрабавала грунтоўнага філасофскага падыходу, выверанага дакладным сацыяльным аналізам. Разблытванне «заклятых пытанняў» у беларускай літаратуры сышлося на праблеме «свайго чалавека». Пакуль свет стаіць «на ростанях», надзейны рух уперад немагчымы, калі няма яснасці ў пытанні: хто ёсць хто? А вырашыць гэтае пытанне — значыць пераадолець туман, убачыць гарызонт, перспектыву, вызваліцца ад «фантомнага» мыслення, як адзначыў Л. Лазараў, аналізуючы аповесць В. Быкава «У тумане». «Мы, падобна на тое, прывыклі стаяць на га-

лаве. Нам неяк дзіўна бачыць свет не перакуленым»,— адзначае Д. Гранін у артыкуле «Дарога да здаровага сэнсу» (Правда. 1988. № 218). А. Твардоўскі ў паэме «Па праву памяці» паказаў, як нармальнай свядомасці цяжка было прыняць перакручаныя культам нормы маральнасці:

...Отринь отца и мать отринь...
Ясна задача, дело свято,—
С тем к высшей цели прямиком.
Предай в пути родного брата
И друга лучшего тайком.

С. Грахоўскі ў паэме «Балючая памяць» раскрывае драматызм руху ў адваротным шляху — руху да здаровага сэнсу:

Усё здавалася трызнёю,
Кашмарным і часовым сном,
Неспадзяванай валтузнёю,
І ўсё ж хлусні з'явіўся том.

Круціўся дзень і ноч канвеер,
Хоць і не верыў зрок і слых,
Што ні за што вышэйшай мерай
Караў бяздумна свой сваіх.

«Свой сваіх»... сёння, здаецца, ужо многім ясна, што ката «сваім» называць — гэта абсурд. «Як цяжка ўсім да простых ісцін праз лес хлусні старой дайсці» — чыталі людзі ў паэзіі П. Панчанкі ў 60-я гады. Сёння яго ліра дае адказ на пытанне: чаму? Таму што вялікай сілай валодае інерцыя. Яна трымае ў палоне душы, даўно прывыкшыя абслугоўваць бюракратыю, адвыкшыя ад дэмакратыі, ад грамадскага дзеяння з-за недасканаласці інструменту — сацыяльных інстытутаў.

«Мы — людзі. І мы ніколі не пагодзімся з імі, нават калі яны і пераможуць»,— так выказала ў аповесці «Пайсці і не вярнуцца» Зоська Нарэйка свае

адносіны да ворагаў сацыялізму — гітлераўцаў. А вось у адносінах да «свайго» шкурніка Антона Галубіна такой цвёрдасці ў яе няма. Нават пасля таго, як ён звязаў Зоську, каб завесці яе, «як цялушку», на бойню ў гестапа. Такі сімбіёз заканчваецца звычайна стрэлам у спіну ахвяры ці зацягваннем пятлі на шыі падапечнага друга. Такая звычайна бывае ў аповесцях В. Быкава плата за апякунства з боку нявысветленага «свайго». Такія ўрокі гісторыі.

Бюракратыя заўсёды прэтэндавала на ролю універсальнага апекуна. Беларуская літаратура не магла абысці гэтай праблемы ўжо ў дакастрычніцкі час. Я. Колас, паэтызуючы духоўнае вызваленне асобы ў савецкі час, у трылогіі «На ростанях» паказаў вынікі апякунства царскай бюракратыяй духоўнага жыцця ў Беларусі. Замест людзей духу яна сфарміравала галерэю мёртвых душ, сярод якіх ёсць нямала такіх, як дзяк Бацяноўскі ці настаўнік Мітрафан Іванавіч — разнавіднасці тыпу Смердзюкова. «На ростанях» — гэта раман, у якім развейваецца міф аб культуртрэгерскай місіі царскай бюракратыі ў Беларусі. Твор з'яўляецца грамадскім абвінавачваннем чыноўніцтва ў разбурэнні інтэлектуальнага патэнцыялу беларускай нацыі.

Адметнай рысай новага маладога літаратурнага пакалення 20-х гадоў было імкненне ўзняцца на новую ступень мастацкага сінтэзу. У. Галубок, М. Гарэцкі, З. Бядуля, М. Зарэцкі, М. Лынькоў, К. Чорны, А. Мрый стараліся — кожны па-свойму — спалучыць характэрную для Купалы экспрэсію з коласаўскім псіхалагізмам. Такі шлях вёў да стварэння манументальных тыповых вобразаў — характэрных масак у тэатры камедыі і драмы чалавечай гісторыі. Нігілісцкая крытыка адразу адчула, што жыццёвая праўда, паказаная праз прызму экспрэсіўнай вобразнасці,— гэта сур'ёзная пагроза для літаратуры «казённай ра-

дасці». Былі блакіраваны такія творы, як «Дзве душы» М. Гарэцкага, «Голы звер» М. Зарэцкага, «Язэп Крушынскі» З. Бядулі, «Сястра» і «Лявон Бушмар» К. Чорнага, «Апошні зверыядавец» М. Лынькова, «Запіскі Самсона Самасуя» А. Мрыя. Пазней такі ж лёс напаткаў п'есу К. Крапівы «Мілы чалавек», сусветна вядомую аповесць В. Быкава «Мёртвым не баліць». У названых творах побач з паказам духоўнага станаўлення людзей з чулым грамадзянскім сумленнем выкрываецца філасофія «жыцця» ў яго ніцшэанскім, фрэйдысцкім ці культаўскім разуменні.

Беларуская літаратура вельмі рана зафіксавала факт маральнай дэградацыі прыхільнікаў лявацкіх заскокаў. М. Гарэцкі ў аповесці «Дзве душы» (1919) стварыў вобраз такога «ніцшэанскага тыпа» (тэрмін В. Вароўскага) плебейскай мадыфікацыі. Пісьменнік глыбока асэнсаваў трагічныя вынікі грубых парушэнняў, дапушчаных у час правядзення харчразвёрсткі, на якія ў 1918 г. сялянства Віцебскай, Магілёўскай і Гомельскай губерняў адказала паўстаннем. У аповесці ёсць водгулле тых трагічных падзей. Адным з кіраўнікоў атрада чырвонаармейцаў з'яўляецца Іван Гаршчок. Яго адданасць рэвалюцыі праявілася ў тым, што ён забіраў у беднякоў збожжа і з асалодай расстрэльваў людзей. На гэтым грунце ў яго склалася дружба з былым белагвардзейцам Гарэлікам. Скончылася яна тым, што Гарэлік пасля садысцкіх катаванняў зарэзаў Карпячонка. М. Гарэцкі глыбока пранікае ў псіхалагічныя вытокі ніцшэанскага тыпажу плебейскай фармацыі. У вобразе Гаршчка ён паказаў «той гатунак людзей-самавукаў, каторыя хоць і вялікай высакосці даходзяць у мастацтве, палітыцы ці абы-якой навуцы, але назаўсёды застаюцца з нейкай хібаю ў самым грунтоўным, а дзеля таго неўспадзеўкі і страшна лёгка звальваюцца часам на самы дол чалавецкай думкі. Яны, гэткія, нейкім дзі-

вам сумяшчаюць у душы сваёй найлепшы, здаецца, гуманізм і найгоршае, акажацца, чалавеканялюбства, хімію і алхімію, марксізм і хірамантыю і з аднолькавай шчырасцю верацц у тое і другое». Характэрна, што Гаршчок пры ўсёй сваёй блытаніне не адчуваў патрэбы ў тым, каб дайсці да ісціны і прымыкаў да той палітычнай сілы, якая мела ў дадзены момант перавагу: «Ніколеньку не прызнаюся,— сам сабе думаў інагды Карпавіч,— але чую, што ў абыякой партыі мог бы знаходзіцца з поўнай шчырасцю». Палітычнага аблічча Гаршчок не мае. Затое нязменным застаецца ў яго адно жаданне: «Сячы трэба да карэння! — любіў казаць і часта казаў цяпер Карпавіч, хоць і не траціў свайго паўсёднага гумару». Для такіх тыпаў рэвалюцыя, калектывізацыя — гэта своеасаблівае гульбішча, дзе не трэба стрымліваць свае інстынкты. Акрамя брутальнай разнавіднасці лявацкага тыпа, беларуская проза ў канцы 20-х гадоў звярнулася і да паказу інтэлігентаў-рамантыкаў, якія жывуць з неакрэсленымі імкненнямі. Звычайна яны не заўважаюць жыццёва важных праблем, што паўсталі перад народам, на зямлі якога яны ўзраслі. Рэвалюцыя іх вабіць сваёй незвычайнасцю. Яна нібы допінг, які ўскручвае прытупленае адчуванне жыцця, своеасаблівая гульня, грандыёзная алімпіяда. Пра такіх рамантыкаў нельга сказаць, што яны ідуць «з самага дна чалавечай думкі», але разуменне вышэйшых мэт рэвалюцыі ім не даступна. Найбольш пераканаўча гэту разнавіднасць «лішняга чалавека» новага часу паказаў у нашай прозе М. Зарэцкі. Кантрастным фонам для паказу спустошанага індывідуаліста ў яго творах з'яўляецца народнае жыццё, рух народнай думкі. Увасабленнем нязломнай сілы народнага інтэлекту ў рамане «Вязьмо» з'яўляецца вобраз Галілея. Яго мастацкая функцыя сугучная той, якую адыгрывае вобраз вясковага летапісца «Льва

Талстога» — селяніпа Мірона Гарбочыка ў рамане «Язэп Крушынскі» З. Бядулі. У гэтым жа радзе можна разглядаць і вобраз Сцяпана Ігнатовіча з рамана А. Кудраўца «Сачыненне на вольную тэму». Сцяпан Ігнатовіч жыццёвую праўду здабывае сам, без дапамогі наменклатурных апекуноў, як і «Леў Талстой», калі дакапваўся да катняй сутнасці гаспадара Курганішча — «чырвонага» дыктатара над Драздамі і Дзятламі.

Галілей перад Карызнам ставіць пытанні, да якіх сам сакратар ячэйкі не дайшоў: ці скончылася «тая рэвалюцыя», што была супраць паноў, і, галоўнае, супраць каго скіравана цяперашняя рэвалюцыя — калектывізацыя?

Ні Карызна, ні Вера Засуліч, ні Пацяроб не могуць даць адказу на пастаўленыя пытанні. Яны для іх не існуюць. Адказ можна знайсці ў аптэкара Плакса — мясцовага філосафа: на яго думку, прагрэс — гэта толькі рост «тэхнікі», з дапамогаю якой нават ваўкі «прымудраюцца неяк, каб лацвей зла віць авечку». З гэтага вынікае, што і калектывізацыя — толькі «тэхніка», ці, як гаварыў Сталін, «зброя, і толькі зброя». Плаксаў адказ Галілея не задавальняе, бо ён з'яўляецца вынікам загадзя ўзятага на ўзбраенне і ўзведзенага ў абсалют скепсісу. Праўда, у вушах Галілея таксама гучыць, нібы голас Касандры, неспакойны матыўчык:

...Мёртвых цел ляжаць пракосы,
Кроўю краскі зацвілі.

Гэтае прадчуванне прымушае яго ісці ў народ, дапытвацца, шукаць праўду. Плакс жа застаецца спакойным і сузіральным. Нават больш таго: ён распісвае ролі для спектакля, у якім «п'еса дрэнная, але цалкам адпавядае палітычным задачам сённяшняга

дня». Акрамя Галілея, у рамане «Вязьмо» ёсць і іншыя духоўна дзейсныя персанажы: рабочы Зелянок, вясковая кабета Таццяна, камсамолец Віктар. Іхняя жыццёвая праграма найбольш поўна выказана Зеленюком: «Навошта верыць, калі можна знаць». Увасобіць яе ў жыццё героям рамана не ўдалося. Галасы сумленных вучоных-эканамістаў, такіх, як Чаянаў і Кандрацьеў, што папярэджвалі аб фальсіфікацыі ленінскага кааператыўнага плана, да іх не дайшлі. Вязьмо зацягвалася. У сітуацыі ўсеагульнага псіхозу левыя рамантыкі ад рэвалюцыі мянялі сваю жыццёвую праграму: «Плюнуць трэба на ўсё к чортавай матары... Калі ты — сцерва, скажам, дык гэта яшчэ паўбяды. А калі ты сцерва ды яшчэ кожную хвіліну думаеш пра тое, што ты сцерва, смакуеш гэта, упіваешся гэтым, дык ты тады — дзве сцервы. Чуў?.. Забудзься на ўсё чыста, я табе кажу... Сам забудзься, што ты — сцерва, дык і людзі забудуцца» (224—225). Так у рамане «Вязьмо» павучае Карызну Рачкоўскі. Для тых, каму галоснасць як косць у горле, гэтая філасофія не страціла прыцягальнай сілы і сёння.

Творы М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, К. Чорнага, А. Мрыя адлюстравалі заканамернасці эвалюцыі рамантыкаў лявацкага тыпу. Гатовыя камандаваць, выносіць прысуды, «пераварочваць жыццё», каб «усё аж затрашчала», яны ніколі не разумелі ствральнага сэнсу рэвалюцыі і знешняй «бурапенай» толькі прыкрывалі сваю духоўную пустату. У рашучыя моманты гісторыі некаторыя з іх проста сыходзяць са сцэны. Іх пажыраюць больш хіжыя драпежнікі, выцясняюць з кіраўнічых крэслаў тыя, што авалодалі майстэрствам рабіць падсечкі. Сёння нам няцяжка ўявіць Абрама Ватасона ў ролі сакратара райкома Башлыкова з «Палескай хронікі» І. Мележа, Гаршчка на месцы начальніка асобага аддзела Сахно з апо-

весці «Мёртвым не баліць» В. Быкава, Рачкоўскага — на месцы Шахрая, які ў рамане «Неруш» В. Казько дзеля выгады парушыў правілы меліярацыі зямель на Палессі. Інакш кажучы, перад намі разгортваецца выразная карціна пераўтварэння рамантыка ў чыноўніка з яго знешнім, паказным аскетызмам і патаемнай прагай распуснай асалоды. Слоўная эквілібрыстыка, спекулятыўны мазахізм чыноўніка — гэта толькі першая рэпетыцыя, подступы да садызму. Дэградацыя людзей на кіруючых пасадах — заканамерная з'ява ў функцыяніраванні бюракратычнай сістэмы, дзе ўсе намаганні апарату скіраваны на тое, каб задаволіць прыхамаці вышэйшага звяна, каб прыгажэй рапартаваць, каб пільна глядзець угару, зямлю можна не заўважаць, бо інакш можаш і не ўтрымацца на ступенях іерархіі.

А тым часам многім не дае спакою і сверб большай улады.

Бюракратыі няма справы да таго, як разгортваюцца творчыя сілы чалавека, яе мэта — давесці «план» і ўзяць звыш плана. Панаванне бюракратыі ў дзяржаве прыводзіць да ўсеагульнага спусташэння зямлі і душ. Пра гэта сёння пераканаўча сказана ў розных жанрах беларускай літаратуры, але найбольшыя заслугі ў вяртанні людзям умення бачыць свет неперакуленым належаць філасофскай і публіцыстычнай лірыцы, лірычнай паэме, а таксама аповесці і раману.

На апошні крытыка часта наракае, папракае яго за вялікія незапоўненыя ёмкасці. Папрокі не заўсёды справядлівыя. «Чужая бацькаўшчына», «Год нулявы», «І скажа той, хто народзіцца» В. Адамчыка, «Мсціжы» і «Алімпіяда» І. Пташнікава, «Неруш» і «Хроніка дзетдомаўскага саду» В. Казько, аповесці і апавяданні А. Жука, шэраг іншых твораў пераканаўча адлюстравалі сумную карціну той эпохі, калі на-

род сілай прымусу быў пазбаўлены права быць гаспадаром сваёй зямлі, права на творчасць. Лепшыя сучасныя творы — гэта абвінавачванне бюракратыі ўжо новай фармацыі, афарбаванай у чырвоны колер. Яны з'яўляюцца сведчаннем устойлівасці традыцый беларускай савецкай класікі. Дзеля справядлівасці трэба сказаць, што часы стагнацыі налажылі свой адбітак і на сучасную прозу. Нават у творах, свабодных ад догмы, думка пісьменніка з цяжкасцю вызваляецца ад улады натуралізму, які стрымлівае духоўны рост героя, паралізуе развіццё канфлікту.

Выйсце з-пад натуралістычнай залежнасці, відаць, трэба шукаць у пашырэнні сацыяльнага далягляду. Памагчы тут можа ўжо здабыты вопыт — вопыт адлюстравання працэсаў палярызацыі сацыяльных сіл. Нельга зводзіць прычыны тармажэння перабудовы толькі да псіхалогіі. Ёсць сацыяльныя слаі, не зацікаўленыя ў рэвалюцыйнай перабудове, і палітычная барацьба з імі — неад'емны атрыбут калі не сучаснасці, дык будучыні. Ужо ў 20-х гадах лепшыя творы прозы расцэньвалі сімбіёз з бюракратыяй як чыноўніцкую аблогу. К. Чорны, П. Галавач, М. Зарэцкі тады ўжо ўмелі паказаць не толькі ахвяр бюракратычнага канвеера, але і змагароў, якія вядуць наступальны бой. У апавяданні К. Чорнага «Справа Віктара Лукашэвіча» ёсць абвінаваўчы ліст героя чыноўнаму паклёпніку. Герой К. Чорнага добра разумее мэту «хатняга шырокага зада» і пачынае наступальны бой: «Бо рэвалюцыя не для таго, каб вызваліць раней прыгнечаны худы зад, выкарміць з яго зад шырокі і пасадзіць у «рэвалюцыйную» нірвану. Нірваны ў нас няма! Рэвалюцыя вызваліла не зад, а галаву. І наша бяда, што не ўсе ў нас навучыліся яшчэ бачыць, дзе галава, а дзе зад.

...Я не веру ў вас. Я веру толькі ў тое, што каб не вы, дык мы лягчэй ішлі б наперад....Што ж вы робіце

з самім разуменнем рэвалюцыі?! Што вы зрабілі ўжо? У што вы ператварылі яго?!»

Апавяданне К. Чорнага было напісана ў 1929 г. Яно з'яўляецца адным з выдатных мастацкіх сведчанняў таго, што перадавыя пісьменнікі тады ўжо добра разумелі згубную ролю сталінскіх мерапрыемстваў, накіраваных на ўмацаванне пазіцый чыноўнага саслоўя.

Савецкая грамадскасць у 1987 г. у часопісе «Огонек» прачытала абвінаваўчы ліст Сталіну выдатнага рэвалюцыянера Ф. Раскольнікава. Ёсць шмат агульнага ў пафасе і стылі гэтага гістарычнага дакумента з пафасам і стылем чорнаўскага мастацкага твора, што можа быць пацверджаннем жыццёвасці і дакладнасці ў раскрыцці духоўнага аблічча сучасніка: «Вы прымусілі тых, хто ідзе з вамі, крочыць з пакутай і агідай па лужынах крыві ўчарашніх таварышаў і сяброў. У хлуслівай гісторыі партыі, напісанай пад Вашым кіраўніцтвам, Вы абакралі мёртвых, забітых і зганьбаваных Вамі людзей і прысвоілі сабе іх подзвігі і заслугі.

...Вы знішчылі таленавітых рускіх вучоных.

...Вы заманілі ў Маскву і знішчылі аднаго за другім амаль усіх савецкіх паўпрэдаў».

Да гэтага рахунку могуць быць далучаны многія творы савецкай літаратуры, у якіх жыве голас народа.

Ну, а што наперадзе? Якая будучыня бачыцца праз літаратурную прызму?

К. Чорны выношваў планы напісання рамана «Раскрыжаванне». Раман не быў напісаны, але ідэі К. Чорнага знайшлі сваё далейшае развіццё і паглыбленне ў сучаснай прозе. Сучасны пісьменнік валодае багатымі магчымасцямі, каб сказаць народу, што бюракратыя не спыніцца ні перад чым, каб дыскрэдытаваць перабудову, каб не выпусціць з пасткі

падапечны народ. Працэс палярызацыі сіл становіцца ўсё больш усведамляемай заканамернасцю. Патрэба ў творах вялікай філасофскай глыбіні сёння адчуваецца гэтак жа востра, як і патрэба ў праўдзівай публіцыстыцы, у праўдзівай гісторыі. Літаратура павінна дапамагчы чалавеку адшукаць у тумане эпохі сваіх сяброў, знайсці патрэбнае раскрыжаванне. Важна, каб пры гэтым не быў забыты матыў, які чуўся Галілею да з'яўлення трагедыі Хатыні і Курапатаў: «Мёртвых цел ляжаць пракосы, кроўю краскі зацвілі».

1988

Змест

Містэрыя веку 3
Пафас станаўлення 52
Маштабнасць думкі 76
«Я не хварэю ўсясветнай жудой-нудою...» 83
Ёмкасці жанравай формы 96
Праўды слых і зрок 110
Сабраць з дарог каменні тыя... 118
Грані ваеннай тэмы 156
Прага слова 168
За ўсё ў адказе 188
«А гнеў і сорам мне душу пякуць...» 218
Свет героя 230
Прасветліны 249
Наперадзе раскрыжаванне 262

Рагуля А.
Р14 Пафас станаўлення: Літ.-крытыч. арт. — Мн.: Маст. літ., 1991.— 286 с.
ISBN 5-340-00226-8.
Рагуля А. Пафос становления: Лит.-критич. ст.

Кнігу склалі артыкулы, прысвечаныя аналізу твораў Я. Купалы, Я. Коласа, М. Гарэцкага, К. Чорнага, а таксама сучасных пісьменнікаў — І. Мележа, В. Быкава, В. Казько В. Гігевіча, У. Рубанава і інш. Аўтар спыняецца на актуальных пытаннях сучаснага літаратурна-грамадскага жыцця, надаючы асаблівую ўвагу раскрыццю заканамернасцей станаўлення сацыялістычнага тыпу асобы ў літаратуры, праблеме традыцыі і наватарства.

Р $\frac{4603020102-047}{М 302(03)-91}$ 84—91 ББК 83.3Бел7

Литературно-художественное издание

Рагуля Алексей Владимирович

ПАФОС СТАНОВЛЕНИЯ

Литературно-критические статьи

Минск, издательство «Мастацкая літаратура»
На белорусском языке

Літаратурна-мастацкае выданне

Рагуля Аляксей Уладзіміравіч

ПАФАС СТАНАЎЛЕННЯ

Літаратурна-крытычныя артыкулы

Рэдактар *М. М. Мятліцкі.* Мастак *В. П. Масцерай.* Мастацкі рэдактар *А. І. Дрозд.* Тэхнічны рэдактар *Л. М. Шлапо.* Карэктар *К. А. Крукоўская.*

ІБ № 3064

Здадзена ў набор 30.03.90. Падп. да друку 13.02.91. Фармат $70 \times 100^{1}/_{32}$. Папера друк. № 2. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 11,7. Ум. фарб.-адб. 11,7. Ул.-выд. арк. 12,05. Тыраж 4450 экз. Зак. 302. Цана 1 р. 20 к.

Выдавецтва «Мастацкая літаратура» Дзяржаўнага камітэта БССР па друку. 220600, Мінск, праспект Машэрава, 11.

Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005, Мінск, Чырвоная, 23.